



বচসংগত অক্ষহিত্যে  
লঘুনাট্যের ধারা

আমাদের প্রকাশিত রবীন্দ্র-অর্থ্য

—: ০ :—

ডঃ শ্রীকুন্দিরাম দাশ প্রণীত  
প্রগতি-পথিক রবীন্দ্রনাথ

• •

ডঃ শ্রীবৈষ্ণবনাথ শীল প্রণীত  
রবীন্দ্রকাব্যে নারী

• •

শ্রীক্ষিণীশচন্দ্র কুশারী প্রণীত  
রবির আলো

প্রভাত রবি  
রবীন্দ্র-জীবন-প্রভাত  
রবি-কথিকা

# ବଂଶୀ ଆବିଷ୍କାର ଲଘୁନାଟ୍ୟର ଧାରା

ଅଧ୍ୟାପକ  
ଶ୍ରୀବୈଦ୍ୟନାଥ ଶିଳ  
ଏମ. ଏ., ଡି. କିମ୍ବ

ଇଉ. ଏନ. ଧର ଆଗାସ୍ତ ସଲ ପ୍ରାଇଭେଟ ଲିଃ  
୧୧ ବହିର ଚ୍ୟାଟାର୍ଜି ଷ୍ଟ୍ରିଟ, କଲିକତା-୧୨



প্রকাশক :  
শ্রীবিজ্ঞেন্দ্রনাথ ধর  
১৫ বক্স চ্যাটার্জী প্লট  
কলিকাতা-১২

মুদ্রাকর :  
শ্রীবামিনীভূষণ উকিল  
বি মুকুল প্রিন্টিং ওয়ার্কস  
২০৯, বিধান সঙ্গী  
কলিকাতা-৬

## উৎসর্গ

পরম পূজ্যপাদ

অধ্যাপক শ্রীজনার্দন চক্রবর্তী

শ্রীচরণেষু—

প্রতিষ্ঠা চাও নি তুমি, প্রতিষ্ঠাই চেয়েছে তোমার ।  
মাতৃভাষা-অধ্যাপনা মহনোয়া তোমার চেষ্টায় ।  
শিক্ষাব্রত নিরেছিলে অর্থ-বশ-মান উপেক্ষিয়া,  
বশের মন্দিরে তাই আরাট্রিক তোমায়ে বিরিয়া ।

আচরণসিদ্ধ তুমি, শিক্ষাচার্য, প্রকৃত ব্রাহ্মণ,  
শুধু জ্ঞান দান করি গড়ো নাই ছাত্রের জীবন ;  
পুত্রবৎ স্নেহধন্য, মোরা সব তোমারি সন্তান,  
তোমারি চরিত্রাদর্শে শিক্ষাব্রত করেছি গ্রহণ ।

পঙ্কিল, কুটিল, হীন স্বার্থক্ক জগতের মাঝে  
কেমনে চলিতে হয় দৃঢ়চিত্তে আপনার কাজে,  
তুমিই শিখালে তাহা । দুর্বলতা, ক্রোধ, লোভ, ভয়,  
তোমার চরিত্রে, শুক, কোনো দিন পায়নি আশ্রয় ।

কর্তব্যকঠোর যুতি কী মধুর বিনয়-কোমল,  
ভৎসনা-ভ্রুকুটিপূর্ণ চক্ষু কত স্নেহসমুজ্জল,  
বেদনাব্যথিত চিত্র আচ্ছাদিত প্রশান্ত হাসিতে,  
একাধারে সব মাঝে নিত্য মোরা পেয়েছি দেখিতে ।

আমি দীন শিষ্য তব, অস্ত্র কিছু নাহি তো সঞ্চল,—  
আনিয়াছি ভক্তি আর কৃতজ্ঞতাপূর্ণ অশ্রুজল ।  
জনচিন্তনরাজ্যজয়ী চক্রবর্তী তুমি, জনার্দন,  
এই ক্ষুদ্র অর্ঘ্যাজলি তব পদে করিছ অর্পণ ।

শ্রীবৈষ্ণবাথ দীপ

## লেখকের বিবেচন

‘বাংলা সাহিত্যে লঘুনাট্যের ধারা’ গ্রন্থখানি আমার ‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থের পরিপূরক। বাংলা সাহিত্যে, ‘সিরিগ্লাস’ নাটকের (ট্রাজেডী ও কমেডীর) বিবর্তন কি ভাবে হইল, তাহারই ধারাবাহিক আলোচনা আমি উক্ত গ্রন্থে করিয়াছিলাম। প্রসঙ্গতঃ কমেডী ও প্রহসনের কিছু কিছু আলোচনা আমি উক্ত গ্রন্থে করিলেও বাংলা সাহিত্যে কমেডী-প্রহসনের ধারা লইয়া একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ আলোচনা করিবার বাসনা মনে মনে পোষণ করিতাম। বর্তমান গ্রন্থে সেই ইচ্ছাটির রূপ দিবার চেষ্টা করিয়াছি। এখানে একটি আপত্তি উঠিতে পারে এই বলিয়া যে, লঘুনাট্যের ধারা বলিতে শুধু হালকা কমেডী ও প্রহসন বুঝাইবে কেন? এক জেগীর গীতিনাট্যও এই লঘুনাট্যের ধারার অন্তর্ভুক্ত হইতে পারে। সেকথা সত্য।

বাংলা সাহিত্যে গীতিনাট্যেরও একটি বিশেষ ধারা রহিয়াছে। বাংলা বাজা হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য পর্যন্ত এই ধারা অবিচ্ছিন্নভাবে চলিয়া আসিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের নাট্য ও গীতিনাট্যাদির সম্বন্ধে একখানি পূর্ণাঙ্গ গ্রন্থ রচনা করিবার বাসনা রহিয়াছে। ঐ প্রসঙ্গে এই গীতিনাট্যের ধারাটির আলোচনা করিব। প্রহসন-কমেডীর বিবর্তনে এই গীতিনাট্য এবং গীতাভিনয়ের আলোচনা একান্ত অপরিহার্য নহে। আমার বর্তমান গ্রন্থের আলোচ্য বিষয়বস্তু বাংলা নাট্য-সাহিত্যে কমেডী ও প্রহসনের ধারা-নির্ণয়। সুতরাং গ্রন্থের নামলংকাটিকে ব্যাপক অর্থে গ্রহণ না করিতে অনুরোধ করি।

আলোচনাটিকে আমি কয়েকটি বিশেষ অধ্যায়ে ভাগ করিয়াছি। প্রথম অধ্যায়ে আমি কমেডী ও ট্রাজেডীর জীবনধর্ম বা জীবনবোধের পার্থক্য নির্দেশ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। এই প্রসঙ্গে ফরাসী দার্শনিক বার্গসঁ, ইংরেজ সমালোচক মেরিডিথ, পাশ্চাত্য দার্শনিক ম্যাকডুগাল এবং প্রাচ্যদেশের মহামনীষী কবিসমালোচক রবীন্দ্রনাথের মতবাদ আলোচনা করিয়াছি। এই অধ্যায়ে আমি যে বিশেষ কথাটি বলিতে চেষ্টা করিয়াছি, তাহা হইল এই যে, হস্তরসের উৎপত্তি ও গতি-প্রকৃতি সম্বন্ধে ইউরোপীয় দার্শনিক, সমালোচক ও সাহিত্যিকবর্গ যে মতবাদ প্রচার করিয়াছেন, তাহা ভারতীয় মনীষীদের নিকটও আদৌ অপরিস্রুত ছিল না। সংস্কৃত নাট্যকার ও প্রহসন-রচয়িতৃগণ সেই মৌলিক নীতিগুলির অপূর্ব প্রয়োগ করিয়া গিয়াছেন। সুতরাং বাংলা প্রহসন কমেডীর উৎপত্তির ইতিহাস আলোচনা করিতে হইলে যে সংস্কৃত

প্রহসন কমেডীর আলোচনা অপরিহার্য হইয়া উঠে, একথা আমি বেশ জোর দিয়াই বলিয়াছি। আমার বিবেচনার সংকত কমেডী প্রহসনগুলির বতখানি গভীর আলোচনা হওয়া প্রয়োজন, দেশবিদেশী কোনো মনীষীর দ্বারা তাহা হয় নাই। বরং দুঃখের বিষয়, উহা উপেক্ষিত হইয়াছে অনেকখানি। প্রথম অধ্যায়ে তাই 'লটকমেলকম', 'হাস্তার্থবম', 'ভগবদজ্জুকীরম', 'মন্তবিলাসম' প্রভৃতি কয়েকখানি প্রহসনের পৰ্যাপ্ত আলোচনা আমাকে করিতে হইয়াছে। উহাদের মধ্যকার সমাজদৃষ্টি ও জীবনদৃষ্টি-সম্বন্ধে তাই বখালাধ্য আলোকপাত করিয়া আমাকে দেখাইতে হইয়াছে, আবহমানকাল হইতে মানুষের জীবনবোধ ও রসবোধের নিবিড় ঐক্য কি বা কোথায় এবং যুগবিবর্তনের কলে পার্থক্য বা হয় কতটুকু। আমি দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি যে প্রটাস, টেয়েন্স, শেক্সপীয়ার, মলিয়ারের মধ্য দিয়া হাস্যরস-সৃষ্টির যে বিবর্তন হইয়াছিল, কালিদাস-শূরক-মহেন্দ্রবিক্রম-বোধায়নকবি-শঙ্করদেবের মধ্যে সেই একই প্রেরণার রূপান্তর ও বিবর্তন হইতেছিল। দেশ-কাল পাত্রভেদে তাহার প্রকাশভঙ্গী ও অবলম্বনের পার্থক্য থাকিলেও জীবনবোধে নিবিড় ঐক্য বিদ্যমান রহিয়াছে।

ইউরোপীয় ও ভারতীয় জীবনধর্ম এবং সমাজনীতির মধ্যে অবশ্য যে নিগূঢ় পার্থক্যটুকু রহিয়াছে, তাহার জন্ত সংকত কমেডী-প্রহসন ও ইউরোপীয় কমেডী-প্রহসনের রচনার পার্থক্য হইয়াছে অনেকখানি। উভয় দেশীয় সাহিত্যের আলোচনা করিয়া আমি কথটি স্পষ্ট করিতে চেষ্টা করিয়াছি। আমি বলিয়াছি, শেক্সপীয়ার ও কালিদাস উভয়ের শৈলী ও জীবনবোধ উন্নত এবং স্বয়ংসম্পূর্ণ হইলেও উহাদের মধ্যে দেশকালগত পার্থক্য অনিবার্য। কমেডীর উপজীব্য যে প্রেম, সেই প্রেমের গতি-প্রকৃতি-সম্বন্ধে ভারতীয় ও ইউরোপীয় ধারণা-ভাবনা অনেকখানি পৃথক থাকার জন্ত শকুন্তলা, মৃচ্ছকটিক এবং *As you like it*, *Twelfth Night* প্রভৃতিরও শৈলীগত এবং ভাবগত পার্থক্য সৃষ্টি হইয়াছে।

বাংলা প্রহসন-কমেডী সাহিত্যে শেক্সপীয়ার ও কালিদাসাদির প্রভাব চরম না হইয়া করালী নাট্যকার মলিয়ারের প্রভাব কেন বেশি করিয়া পড়িয়াছে, তাহার কারণ নির্দেশ করিতেও আমি বখালাধ্য চেষ্টা করিয়াছি। মলিয়ারের সঙ্গে বোধায়ন কবি ও মহেন্দ্র বর্মার জীবনদৃষ্টির মিল কেন এবং কতখানি, তাহার কারণও আমি নির্দেশ করিয়াছি। মলিয়ার গণজীবনের প্রতিনিধি। তিনি একদিকে যেমন সমাজের উচ্চ ও অতিজাতগণের আচরণের দোষ-ত্রুটি-দুর্বলতা উদ্ঘাটন করিয়াছেন, তেমনি সমাজের অবরূপ

যখন অভিজাতদের বহিরঙ্গ আচার-আচরণের অঙ্ককরণ করিয়া বহুগুণ্ধ্যকারী কাক সাজিতে চেষ্টা করিয়াছে, তখনও তাতাঙ্গিকে ব্যঙ্গ করিয়াছেন। মলিয়ার সমাজে সাম্য, শৃঙ্খলা এবং স্বাস্থ্য কিরাইয়া আনিতে চাহিয়াছিলেন। জাতীয়জীবন যখন কৃত্রিমতা ও অন্ধ অঙ্ককরণের মোহে আচ্ছন্ন হয়, যখন ধীরে ধীরে সমাজ-জীবন ও ব্যক্তি-জীবন হইতে সত্য-শিব-সুন্দরের আদর্শ অবলুপ্ত হইয়া জাতীয়-জীবন ভণ্ডামি ও কপটাচারে ভরিয়া যায়, তখন সমাজের অভ্যন্তরে তাহার স্বতঃস্ফূর্ত প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়। বুদ্ধিমান সাহিত্যিক ও শিল্পীগণ তখনই ব্যঙ্গ-রচনার মধ্য দিয়া সমাজের স্বাস্থ্য ও সুবুদ্ধি কিরাইয়া আনিতে চেষ্টা করেন। তখন শুধুমাত্র ব্যক্তিজীবনের অসঙ্গতি, দুর্বলতাই সাহিত্যিকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে না, সাহিত্যিকগণও তখন ঐ ব্যক্তিকে দেখেন সমাজের প্রতিনিধিরূপে। ‘মন্তবিলাসম্’ প্রহসনের কাপালিক এবং ‘টার্চু’ক’ নাটকের টার্চু’ক (Tartuffe) তাই একই ধরনের জীবনবোধ ও সমাজচেতনা হইতে জন্মগ্রহণ করিয়াছে। শেকস্পীয়ারের ফলষ্টাফ্ (Falstaff) ও ম্যালভোলিও (Malvolio) তাহাদের ব্যক্তিজীবন দ্বারা আমাদের দৃষ্টি যতখানি আকর্ষণ করে, ঠিক ততখানি মাত্রায় তাহারা সমাজের কোনো বিশেষ শ্রেণীর চরিত্রের প্রতিনিধিত্ব করে না। কিন্তু মলিয়ারের স্ত্রষ্ট চরিত্রগুলি ব্যক্তিজীবনের এক একটি বিশিষ্ট চিত্র হইয়াও সমাজের এক একটি বিশেষ শ্রেণীর প্রতিনিধিত্ব করে। ‘লটকমেলকম্’ এবং ‘ধূর্তসমাগমম্’ নাটকের চরিত্রগুলিও এই একই স্তরের। মলিয়ারের নাটকগুলি পর্যালোচনা করিলে দেখা যায়, একটি বিশেষ যুগের ভাড়াগড়ার বা যুগপরিবর্তনের দ্বন্দ্বীভূত ইতিহাস তাহার মধ্যে ধরা পড়িয়াছে। অতীতের কুসংস্কার যেমন মানুষ অতিক্রম করিয়া উঠিতে পারিতেছে না, তেমনি এক ধরনের উগ্র আধুনিকতাপন্থী সভ্যতা ও প্রগতির নামে বাহা অবলম্বন করিতেছিল, তাহাও এক রকম অন্ধত্ব ও কুসংস্কারের নামান্তর। মলিয়ার এই দুই উৎক্ৰান্তিচরদের জীবনে সামঞ্জস্য স্থাপন করিতে চাহিয়াছিলেন। মলিয়ারের নিকট ‘Nature is an ordered and rhythmic assemblage of good and evil forces, and in the society of his day Moliere seemed to see an admirable reflection of this cosmic harmony.’ [ Moliere Comedies, Introduction by F. C. Green, pp. XVI—XVII. ] এই বিশ্বজাগতিক লক্ষ্যের বেথানে বেথানে ব্যত্যয় দেখা গিয়াছে, মলিয়ার সেইখানেই ব্যঙ্গের অঙ্গোপচার করিয়া সমাজকে হুঁহ করিয়াছেন। বাংলা

সাহিত্যে প্রহসনের যখন সত্যকার জন্ম হইল, তখন বাংলার জাতীয়জীবনেও দেখা দিল একটি বিরাট পরিবর্তনের যুগ। ইংরেজী সাহিত্য ও সভ্যতার আগমনে বাংলার জাতীয় জীবনে প্রবল স্বাক্ষর প্রতিক্রিয়া দেখা দিল। পুরাতন বোধবিশ্বাসে একদিকে যখন জীর্ণতা ও মৃত্যুর লক্ষণ প্রকট হইয়া উঠিল, ঠিক সেই সময়েই ইংরেজী সাহিত্য ও সভ্যতা তাহার ঐক্যময় সম্ভাবনা লইয়া বাঙালীর চক্ষু ঝলসাইয়া দিল। এই যুগসন্ধিক্ষেপে একদিকে নূতন জীবনবোধ গড়িয়া উঠাও যেমন স্বাভাবিক হইল, তেমনি প্রাচীনতার ও আধুনিকতার যুগপৎ অঙ্ক অঙ্করণ এবং অঙ্কসরণও মানব-চরিত্রের এক স্বাভাবিক বৈশিষ্ট্যরূপে দেখা দিল। এই উৎকান্তির যুগে সমাজে, জাতীয় জীবনে, অর্থাৎ ব্যক্তি ও সমষ্টির জীবনে ভারসাম্য-আনয়নের জন্য শক্তিশালী সাহিত্যিকদের আবির্ভাব অনিবার্য হইয়া উঠিল। এই সকল সাহিত্যিকদের পক্ষে যুগপ্রয়োজনে মলিয়াবীরী দৃষ্টিভঙ্গির প্রয়োজন হইল।

ষষ্ঠীয় অধ্যায়ে আমি দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি যে, রামনারায়ণ, মধুসূদন, দীনবন্ধু প্রত্যক্ষভাবে মলিয়াবীরীর অঙ্করণ এবং অঙ্কসরণ না করিলেও তাবের দিক দিয়া তাঁহার ছিলেন মলিয়াবীরীর অমুপস্খী বা সগোত্র। রামনারায়ণ ‘লটকমেলকম’, ‘ধূর্তসমাগমম’ প্রভৃতি সংস্কৃত প্রহসনের শৈলীর দ্বারা প্রভাবান্বিত হইলেও ঐ ধরণের সংস্কৃত প্রহসন যে শেষ পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যে অমোঘ প্রভাব বিস্তার করিতে পারিল না, তাহার কারণ, মলিয়াবীরীর নাটকে সংলাপের যে স্বন্দ চাতুর্ষ, ঘটনা-বিজ্ঞান ও চরিত্র-সৃষ্টি যে জটিলতা এবং বাস্তবানুগামিতা ছিল, ঐ সকল সংস্কৃত প্রহসনে তাহা সেইভাবে ছিল না। বাংলা সাহিত্যে মলিয়াবীরীর অঙ্করণের এইটিই প্রধান কারণ নয় যে, যাহারা বাংলা প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন, তাহারা প্রায় সকলেই সংস্কৃত সাহিত্যের অপেক্ষা ইংরেজী-ফরাসী-সাহিত্যের সঙ্গে অধিক পরিচিত ছিলেন। বাংলার ঊনবিংশ শতকের যুগপ্রেরণার মধ্যে মলিয়াবীরীর আন্তরধর্ম্য সমগ্রাণ লকার আসন অধিকার করিয়া বলিয়াছিলেন। ইহাই মলিয়াবীরীর অঙ্করণের প্রধান কারণ।

কেমন করিয়া অমুপস্খী ও অঙ্করণের মধ্য দিয়া মলিয়াবীরীর নাট্যাঙ্গন বাংলা সাহিত্যে প্রতিষ্ঠা পাইতেছিল, তৃতীয় অধ্যায়ে তাহাই দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি। জ্যোতিরিন্দ্রনাথই প্রকৃত পক্ষে বাংলা সাহিত্যে মলিয়াবীরীর ভঙ্গির বুদ্ধিপ্রধানব্যাকুলক প্রহসনের রচয়িতা। অবশুতলালে এই ধারার পরিণতি। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ও অবশুতলালের রচনার মূল্যায়নে সমালোচকেরা একমত

নহেন। আমিও কাহারও কাহারও সঙ্গে একমত হইতে পারি নাই। আমি মনে করি, রসরাজ অমৃতলাল বসু বাংলা সাহিত্যে একজন মৌলিক প্রতিভা-সম্পন্ন জীবন-ঐক্য ও সাহিত্য-ঐক্য। গ্রন্থ-মধ্যে আমার এই মন্তব্যকে বখাষণ্য বৃত্তিপ্রমাণ-সহযোগে আমি উপস্থাপিত করিতে চেষ্টা করিয়াছি। সাহিত্য ও সাহিত্যিক সম্বন্ধে স্বাধীন মতামত ব্যক্ত করিবার গণতান্ত্রিক অধিকার সকলেরই আছে। আমি সেই অধিকারের আশ্রয় লইলেও ব্যক্তিগত বিশেষ কোনো সংস্কারের বশবর্তী হইয়া সে অধিকারের অবমাননা করি নাই। সমালোচনা বাহাতে নিছক স্তুতি বা নিন্দার সমষ্টি না হইয়া ভালমন্দ-দোষগুণের সম্যক আলোচনা হয়, সেদিকে বখাসাধ্য দৃষ্টি রাখিয়াছি।

অমৃতলালের পরবর্তী কয়েকজন নাট্যকারের রচনার আলোচনাও করিয়াছি। ইহারা নিজ নিজ রচনার দ্বারা বাংলা সাহিত্যে কোনো যুগস্থিতি করিতে পারেন নাই সত্য, কিন্তু ইহাদের কাহারও কাহারও রচনার প্রতি পাঠক ও সমালোচকবর্গের প্রীতি ও মমতা আছে। তাই আলোচনা করিতে হইল।

গিরিশচন্দ্রের নাটকের হান্তরস, বিশেষতঃ বিদূষকচরিত্রের মৌলিকতা ও বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করিয়াছি। কারণ, গিরিশচন্দ্রের বিদূষকজাতীয় চরিত্র বাংলা সাহিত্যের এক অভিনব স্থিতি; বাংলা সাহিত্যের সঙ্গে এবং সংস্কৃত-সাহিত্যের সহিত উহার নান্দীর যোগ রহিয়াছে। সেই যোগস্থিতি আমি বখাসাধ্য পরিষ্কার করিয়া দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি।

নরনারীর প্রেম স্থাখত ও অনন্ত। প্রেম অনেক সময়ে সমাজনীতি, রাজনীতি, অর্থনীতি বা অন্যান্য নীতির বন্ধন অস্বীকার করিয়া নিজের মধ্যে নিজে ছরস্তু, ছর্ব্বার হইয়া উঠে। ইহার ক্ষুদ্র যুগে যুগে বিরোগান্ত নাটক যেমন রচিত হইয়াছে, তেমনি প্রেমৈকসর্ব্বস্ব রোমান্টিক কমেডীরও স্থিতি হইয়াছে। বাংলার নাট্যকারগণ প্রাচ্য-পাশ্চাত্য রোমান্টিক কমেডীর ভাণ্ডার হাতের কাছে পাইয়াও তাহার প্রভাবে বা আদর্শে বাংলার রোমান্টিক কমেডীর একটি বিশেষ শক্তিশালী ধারা সৃষ্ট ও পরিপুষ্ট করিয়া তুলিলেন না কেন, ইহা নিশ্চয়ই কৌতূহলী জিজ্ঞাসার বস্তু হইবে। শেক্সপীয়ার বা কালিদাস কাহারও ধারাবাহিক অনুসরণ বাংলা কমেডী রচনায় হয় নাই, যেমন হইয়াছে মল্লিকারের। মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’, দীনবন্ধুর ‘নবীনতপস্বিনী’, ‘নীলাবতী’ প্রভৃতিকে কেহই কালিদাসীয় বা শেক্সপীয়ার রোমান্টিক কমেডী বলিয়া স্বীকার করিবেন না। এমন কি গিরিশচন্দ্রের ‘মুকুল-মঞ্জরা’কেও নয়।

বাংলা সাহিত্যে যে একধরনের প্রেমৈক্যসর্বস্ব রোমান্টিক প্রাণিক রচিত হইতেছিল না, তাহা নয়। নবকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'বিচিত্রবিচার নাটক', মহনমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'বিচিত্র মিলন' নাটক প্রভৃতির মধ্যে রোমান্টিক উপকথা-অবলম্বনে হাসি ও আনন্দ মিশ্রিত লঘুনাট্য-রচনার যে ধারা লক্ষ্য করা যায়, তাহারই সর্বোত্তম পরিণতি দেখিতে পাই কীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদের 'আলিবাবা', 'বরুণা' প্রভৃতি নাটকে। অতুলকৃষ্ণ মিত্র, রাজকৃষ্ণ রায়, গিরিশচন্দ্র ঘোষ ও কীরোদপ্রসাদের রচনার মধ্য দিয়া এই শাখার একটা ক্রমবিকাশের সূত্র আবিষ্কার করা যায় সত্য, কিন্তু তাহা রোমান্টিক কমেডীর ধারা না হইয়া উপকথাসম্বল গীতিনাট্যের ধারাই হইবে। শেক্সপীরীয় ও কালিদাসীয় রোমান্টিক নাট্যশৈলীর সংগোজ, তাহা মোটেই নয়। ইহার একটা বড় কারণ আমার মনে হয় বাংলার কমেডী-প্রহসন-রচনার মূলে ছিল সমাজ-সংস্কারের প্রয়োজনবোধ। উনবিংশ শতকের বাঙালী নাট্যকারগণ এই প্রয়োজনবোধকে ব্রতহিসাবে গ্রহণ করিয়াছিলেন। তাই তাঁহাদের দৃষ্টি সাধারণতঃ পড়িয়াছিল মলিয়াবীর ভল্লীর সংস্কারমূলক নাটক-রচনায়। এই প্রচেষ্টার ফলে একদিকে যেমন বাংলা সাহিত্য নাটক-প্রহসনের নামে রাশি রাশি প্রচারাত্মক রচনায় ছাইয়া গিয়াছিল, তেমনি উহার মধ্যেই দুই-চারিজন শক্তিমান নাট্যকারের রচনা বাংলা সাহিত্যে কাঙ্ক্ষ্য হইয়া রহিয়াছে এবং বাংলা প্রহসন-কমেডীর মূলধারার নির্দেশ করিতেছে। ঠিক এমনি ধরনের ধারাবাহিক ভাবে রোমান্টিক কমেডী বাংলা সাহিত্যে রচিত হয় নাই। রবীন্দ্রনাথের 'বলীকরণ', রবীন্দ্রনাথ মৈত্রেয় 'মানসময়ী গার্লস স্কুল', জলধর চট্টোপাধ্যায়ের 'রীতিমতো নাটক' একজাতীয় জ্যেষ্ঠ রোমান্টিক কমেডীর নিদর্শন হইলেও ইহারা কোন বিশেষ ধারার ক্রমবিকাশের নির্দেশ করে না। তাই বর্তমান প্রবন্ধে রোমান্টিক কমেডীর ধারা অল্পসংখ্যক চেষ্টা করি নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও অমৃতলাল বসু উভয়েই যখন প্রহসন রচনা করিয়া চলিয়াছেন, তাঁহাদের প্রতিভার দান যখনও নিঃশেষ হয় নাই, তখন হইতেই রবীন্দ্রনাথ স্বীয় প্রতিভার বৈশিষ্ট্য লইয়া প্রহসন-কমেডী-রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছেন। [রবীন্দ্রনাথের 'গোড়ায় গলদ' (১৮২২ খৃষ্টাব্দে), চিরকুমার লভা (১৯০৪); জ্যোতিরিন্দ্রনাথের 'হিতে বিপরীত' (১৮৯৬); অমৃতলালের 'ধামদধল' (১৯১২)।] কিন্তু কাব্যের জ্ঞান নাটকেও রবীন্দ্রপ্রতিভা একক। তাঁহার অল্পসংখ্য নাট্যকার-গোষ্ঠী রচিত হয় নাই। তাই রবীন্দ্রনাথ-প্রবর্তিত কমেডী-প্রহসনের ধারা বলিয়া বাংলা সাহিত্যে কিছু নাই।



রামনারায়ণ-মধু-দীনবন্ধুর যুগ হইতে অমৃতলাল পর্যন্ত বাংলা কমেডী-প্রহসনের যে বিশিষ্ট ধারা চলিয়া আসিতেছিল, বাংলার নিজস্ব জাতীয়তাবোধ এবং সমাজ-সংস্কার প্রভৃতি তাহার মধ্যে প্রধানভাবে কাজ করিয়াছিল। প্রথম মহাযুদ্ধ বিশ্বের দূর-দূরান্তের দেশগুলির ব্যবধানই দূরীভূত করে নাই, রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ও বর্তমান যুগের অর্থ-রাজনীতি-প্রভাবিত সমাজ-নৈতিক জীবনেও রূপান্তর আনয়ন করিয়াছে। কোন দেশই আজ আর যেমন একান্ত করিয়া আপন দেশ ও জাতির কথা ভাবিতে পারিতেছে না, তেমনি বিশ্বমানবতার সম্মুখে আজ সমূহ সঙ্কট এবং অস্থির প্রায়যুদ্ধ দেখা দিয়াছে। ‘কোথা যাত্রী কোথা পথ কোথায় রে দিশা’ বলিয়া লম্বা জগৎ আজ পর্য্যাকুল। ক্রয়েডীয় এবং মার্ক্সীয় মতবাদ চিন্তার জগতে ও সমাজজীবনে প্রবল প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করিয়াছে। এই দৃষ্টীভূত যুগসমস্তা শুধু কবিতাকেই পাইয়া বসে নাই, নাটক-প্রহসনকেও অধিকার করিয়াছে। ইউরোপখণ্ডে এই ভাবধারা-সম্প্রদায় যে সাহিত্য সৃষ্টি হইতেছে তাহার প্রভাব হইতে বাংলা সাহিত্যও আজ মুক্ত নহে। কিন্তু ইহার প্রতিক্রিয়ায় বাংলা দেশে যে নাটক-প্রহসনাবলী রচিত হইতেছে তাহার বিশেষ কোনো ধারা নির্ণয় করা এখন সম্ভব নয়। এই কারণে বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের ক্রমবিকাশে ইব্‌সেন-বার্নার্ড শ’র প্রভাব কতখানি, সে আলোচনার মধ্যে আমি প্রবেশ করি নাই। এখন এই ধারা-সম্বন্ধে ভালমন্দ কোন কথা বলাই উচিত হইবে না বলিয়া রামনারায়ণ হইতে অমৃতলাল পর্যন্ত যে ধারা চলিয়া আসিয়াছে, তাহারই বথাসাধ্য আলোচনা করিয়া বর্তমান গ্রন্থ শেষ করিলাম।

গ্রন্থখানির রচনার প্রেরণা আসিয়াছিল কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের স্বনামধন্য অধ্যাপক ডঃ স্কুয়ার সেন, এম্-এ, পি-এচ্-ডি মহাশয়ের নিকট হইতে। তাঁহার নির্দেশ ও উপদেশাবলী বর্তমান গবেষণার প্রধান সহায়ক। বহু ব্যস্ততার মধ্যেও তিনি ধৈর্য সহকারে গ্রন্থখানির পাণ্ডুলিপি আত্মসম্মতি দিয়াছেন। তাঁহাকে আমার সম্ভক্তি প্রণাম জানাই।

আমার পরমবন্ধু ত্রিবিজেন্দ্রনাথ ধর মহাশয় অতি যত্ন-সহকারে গ্রন্থখানির প্রকাশনে ও মুদ্রণে নানাভাবে সহায়তা করিয়া আমার চিরকৃতজ্ঞতাপাশে আবদ্ধ করিয়াছেন।

গ্রন্থখানি ‘Evolution of Light Drama in Bengali’ নামে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় হইতে ১৯৬২ সালে D. Phil ( Arts ) ডিগ্রির জন্য অলুম্বোদিত হইয়াছে। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডঃ স্কুয়ার সেন, এম্-এ,

পি-এইচ-ডি, বাধবপুর বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের স্নাতক কবি শ্রীঅজিত দত্ত মহাশয় এবং শ্রীশৈলেন্দ্রনাথ মিত্র মহাশয় এই গবেষণা-গ্রন্থের পরীক্ষক ছিলেন। তাঁহাদিগকে আমার আন্তরিক জ্ঞান জানাইতেছি।

বাংলা নাট্যসাহিত্যের গবেষণা-সম্বলিত গ্রন্থ অনেকই রচিত হইয়াছে এবং হইবে। আমার এই গ্রন্থখানি যদি সেই ধারা এতটুকুও পুষ্ট করে, তাহা হইলে পরিজ্ঞম সার্থক মনে করিব।

পরিশেষে নিবেদন জানাইতেছি, গ্রন্থখানির দোষত্রুটি-দীনতা-অপূর্ণতা লক্ষ্যে সজ্জন পাঠকবর্গ দয়া করিয়া গ্রন্থকারকে সজাগ করিয়া দিলে পরবর্তী সংস্করণে তাঁহাদের সুচিন্তিত মতামতের ভিত্তিতে গ্রন্থখানি পহিমান্বিত, পরিশোধিত বা পরিবর্তিত করিতে চেষ্টা করিব। নিবেদন ইতি—

অক্ষয়ভূতীয়া

সন ১৩৬৬ সাল

}

বিনীত

শ্রীবেদ্যানাথ শীল

## সূচীপত্র

( বিষয়-বস্তুর দক্ষিণে পৃষ্ঠাসংখ্যা দেওয়া হইল )

### প্রথম অধ্যায় :

( সূচনা )

জীবন-চলনার দুইটি দিক—১ ; নাটকের জ্ঞেয় বিভাগ—হৃদয়গত ও  
বিষয়গত—২ ; ট্রাজেডির নায়কের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য—২ ; গ্রীক ট্রাজেডির  
নায়কের বৈশিষ্ট্য—৩ ; শেক্সপীরীয় ট্রাজেডীর বৈশিষ্ট্য—৪ ; হেগেলীয়  
ট্রাজেডীর বৈশিষ্ট্য—৫ ; ট্রাজেডীর ও কমেডীর পার্থক্য—৫ ; হালির  
উৎপত্তির কারণ—৬ ; বার্গস-এর অভিমত—৮ ; ম্যাকডুগালের অভিমত—৯ ;  
চারিপ্রকার অসঙ্গতি হইতে হালির উৎপত্তি—১০ ; ল্যাটিন ও শেক্সপীরীয়  
কমেডীর বৈশিষ্ট্য—১৩ ; মল্লিয়ারের কমেডীর বৈশিষ্ট্য—১৪ ; বার্নার্ড শ'য়ের  
কমেডীর বৈশিষ্ট্য—১৪ ; সংস্কৃত প্রহসন ও কমেডীর বৈশিষ্ট্য—১৫ ; সংস্কৃত  
নাটকে বিবৃষ্ক—১৬ ; সংস্কৃত নাটকে নীচস্তরের লোকের চরিত্র-অবলম্বনে  
হাস্যাস-সৃষ্টি—১৮ ; শেক্সপীরীয় কমেডী ও সংস্কৃত কমেডীর সাদৃশ্য—২০ ;  
সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যে ট্রাজেডী নাই কেন ?—২১ ; শেক্সপীরীয় কমেডী ও  
সংস্কৃত কমেডীর জীবন-বোধের পার্থক্য—২৩ ; ‘অভিজ্ঞান-শাকুন্তলম্’ নাটকের  
বিশ্লেষণ—২৪ ; নাটকের ঘটনা-সংস্থাপনের বৈশিষ্ট্য—৩৪ ; সংস্কৃত নাটকে ঘটনার  
বৈশিষ্ট্য—৩৫ ; ‘শকুন্তলা’র নাটকীয় বৈশিষ্ট্য—৩৫ ; লঘুনাট্যের বৈশিষ্ট্য—৩৬ ;  
রোমান্টিক কমেডী, নাটিকা ও প্রহসন—৩৬ ; মুচ্ছকটিকের আলোচনা—৩৭ ;  
ধৃতাদেবী ও বাসবদত্তার তুলনা—৩৯ ; বসন্তসেনা—৪০ ; মদনিকা ৪০ ;  
শকার ও বিট—৪১ ; রোমক ও শেক্সপীরীয় কমেডী এবং সংস্কৃত নাটকের  
সাদৃশ্য—৪৩ ; মুচ্ছকটিক নাটকের আলোচনা—৪৪ ; মুচ্ছকটিক নাটকে  
গণজীবনের স্বরূপ—৪৪ ; রত্নাবলী—৪৪ ; প্রহসনের ব্যঙ্গহালির বৈশিষ্ট্য—৪৫ ;  
লটকমেলকম্—৪৫ ; কুলীনকুলসর্বশ্বের উপর লটকমেলকমের প্রভাব—৪৬ ;  
মন্তবিলাস—৫০ ; ভারতীয় সন্ন্যাসীর বৈশিষ্ট্য—৫১ ; মন্তবিলাসের সমাজদৃষ্টি  
—৫২ ; ভগবদ্ভক্তকীর্তন—৫২ ; কমিক ও ট্রাজিক চরিত্রের পার্থক্য—৬১ ;  
প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে হাস্যরস—৭৩ ।

## দ্বিতীয় অধ্যায় :

( বাংলা প্রহসনের উৎপত্তির যুগ )

বাংলা প্রহসনের উৎপত্তিতে রামনারায়ণ তর্করত্নের দান—১৫ ; রাম-  
নারায়ণের উপর সংস্কৃতের প্রভাব—১৬ ; রামনারায়ণের মৌলিকতা—১৭ ;  
নীলবর্ণের হস্তরস—১৮ ; প্রহসনকার মধুসূদন—৮১ ; একেই কি বলে সভ্যতা  
—৮২ ; বুড় শালিকের ঝাড়ে রোঁ—৮৫ ; দীনবন্ধু মিত্রের প্রহসন সাহিত্য  
—২১ ; সম্ভার একাদশী, বিয়ে পাগ্লা বুড়ো—২২ ; জামাই বারিক—১০৮ ।

## তৃতীয় অধ্যায় :

( বুদ্ধিপ্রধান ব্যঙ্গমূলক প্রহসন-রচনার মলিয়ারের অহসরণ )

বাংলা সাহিত্যে মলিয়ারের প্রভাব—১১৭ ; মলিয়ারের বৈশিষ্ট্য—১১৮ ;  
বাংলা প্রহসন-উৎপত্তির মূলে যুগপ্রভাব—১২৫ ; বাংলায় উৎকৃষ্ট প্রহসন  
রচিত না হওয়ার কারণ—১২৬ ; জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসন-সাহিত্য—১২৭ ;  
কিঞ্চিৎ জলযোগ—১২৯ ; কিঞ্চিৎ জলযোগে কুলীনকুলসর্বস্ব-এর প্রভাব—  
১৩০ ; সংস্কৃত নাটকের স্বগতোক্তি প্রভাব—১৩০ ; স্বাক্ষর প্রভাব—  
১৩১ ; মলিয়ারের প্রভাব—১৩১ ; দীনবন্ধুর প্রভাব—১৩২ ; জ্যোতিরিন্দ্রনাথ  
প্রগতিবিরোধী নহেন—১৩৩ ; রামনারায়ণের ‘চন্দ্রদান’ নাটকের প্রভাব—  
১৩৭ ; জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বাংলা-প্রহসন-সাহিত্যে নূতন যুগের পথপ্রদর্শক—  
১৪০ ; অলীকবাবু—১৪১ ; হিতে বিপরীত—১৪২ ।

## চতুর্থ অধ্যায় :

( অমৃতলাল বসু )

অমৃতলালের সাহিত্যিক প্রতিভার মূল্যায়ন—১৪৩ ; অমৃতলাল ও  
গিরিশচন্দ্র—১৪৪ ; একাকার নাটক—১৪৫ ; আত্মবিভাট—১৫৭ ; তিলতর্পণ  
—১৬৭ ; বাহবা বাতিক—১৭৩ ; অমৃতলালের গান—১৮২ ।

## পঞ্চম অধ্যায় :

( বিজ্ঞানলাল রায় )

বিজ্ঞানলালের প্রহসন-মার্টিনেলী—১৮৪ ; পুনর্জন্ম—১৮৪ ; আত্মবিভাট  
—১৯১ ।

### ষষ্ঠ অধ্যায় :

( রাজকৃষ্ণ রায়, উপেন্দ্রনাথ দাস ও গিরিশচন্দ্র ঘোষ )

রাজকৃষ্ণ রায়—১২৩ ; বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়—১২৪ ; উপেন্দ্রনাথ দাস—১২৪ ; গিরিশচন্দ্র ঘোষ—১২৬ ; আবু হোসেন, আলাদিন—১২৬ ; জনার বিদূষক চরিত্র—১২৯ ; পাণ্ডবগৌরবের কঙ্কুকা—২০৪ ; অঘোর ও নিম্নে দত্তের তুলনা—২০৫ ; গিরিশচন্দ্র স্ট্রট নিয়ন্ত্রণের লোকচরিত্র—২০৬ ; গিরিশচন্দ্রের রচনায় চরিত্রগত হিউমারের উদাহরণ—২০৮ ।

### সপ্তম অধ্যায় :

( ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ও অমরেন্দ্রনাথ দত্ত )

ভূপেন্দ্রনাথের নাট্যালোচনা—২০৯ ; পেলারামের স্বদেশিতা—২০৯ ; জোর বরাত—২১০ ; কৃতান্তের বঙ্গদর্শন—২১১ ; যুগ্মাহাঙ্গা—২১২ ; বেজায় বগড়—২১৫ ; নারীরাজ্যে—২১৯ ; গুরুঠাহুর—২১৯ ; অমরেন্দ্রনাথের নাট্যালোচনা—২১৯ ; থিয়েটার—২২০ ; কাজের খতম—২২৪, চাবুক—২২৬ ; প্রেমের জেপলিন—২২৭ ; দলিতা ফণিনী—২২৮ ; কটিকজল—২৩০ ; নির্যাস—২৩১ ; শিবরাত্রি—২৩১ ; কেয়া মজাদার—২৩২ ; ছুটি প্রাণ—২৩২ ।

---

# বাংলা সাহিত্যে লঘুনাট্যের ধারা

## প্রথম অধ্যায়

বাংলা নাট্য-সাহিত্যের একটি বিশেষ দিক্-সম্বন্ধে এই গ্রন্থে আলোচনা করিব। ইহা বাংলা সাহিত্যে প্রহসন ও কমেডির ক্রমবিকাশের দিক্, ইহাকেই আমি লঘুনাট্যের ধারা বলিতে চাই। সব দিক্ বিচার করিয়া পণ্ডিত রামনারায়ণ তর্করত্নকে যদি বাংলা নাটকের সত্যকার স্রষ্টা বলিতে হয়, তাহা হইলে বলিব, সমাজসংস্কারের প্রয়োজনে রচিত প্রহসনেই বাংলা নাটকের সত্যকার আরম্ভ, আর বাংলা সাহিত্যের প্রথম নাটকখানি হইল রামনারায়ণের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’। রামনারায়ণ হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যে এই প্রহসনের ধারা চলিয়া আসিয়াছে এবং এ-ধারা এখনও অক্ষুণ্ণ রহিয়াছে।

নাটক মানুষের জীবন অনুকরণ করে। জীবনকে মোটামুটি দুই ভাবে আনন্দান করা যায়। নিজের ব্যক্তিগত আশা-আকাঙ্ক্ষা, শিক্ষা-দীক্ষা,

জীবন চলনার দুইটি সংস্কার, চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য প্রভৃতি লইয়া আমরা জীবন-  
দিক্—সমাহিত জীবন সমুদ্রে ঝাঁপাইয়া পড়িতে পারি। হয় উহা হইতে রক্ত  
এবং অসমাহিত জীবন সংগ্রহ করিয়া সাফল্যের আনন্দে ভাসিয়া উঠিব, না-হয়

এই অগাধ, অতল অস্থিরকে আলোড়িত করিয়া তাহার তলদেশে ডুবিয়া  
মরিব। মরি কি ঝাঁচি, রক্ত তুলিতে পারি আর না পারি, ফিরিব না; শেষ  
চেষ্টা করিবই। অর্থাৎ এক কথায় জীবনের মধ্যে সম্পূর্ণভাবে লিপ্ত হইব।

আর একটি হইল জীবনের নির্লিপ্তির দিক্। জীবনকে আনন্দান করিব, কিন্তু  
তাহার মধ্যে ডুবিয়া মরিব না। মরণ যেখানে আছে, সেখানে অগ্রসর হইব  
না; বিজ্ঞের মতো তাহাকে এড়াইয়া চলিব। গুটিপোকা-ধর্মী যে মানুষগুলি  
নিজের সৃষ্ট তন্তুজালে সংসারের গুটির মধ্যে আটকাইয়া যায়, তাহাদিগকে  
জ্ঞানাজ্ঞান-শলাকার দ্বারা মুছ খোঁচা দিয়া সাবধান করিতে চেষ্টা করিব।

জীবনে এমন স্বব্যবস্থিত হইয়া চলিব যাহাতে চলার পথে ভুলভ্রান্তি না আসিতে  
পারে। হৃদয়বৃত্তি ও মনোবৃত্তির কোনটিকেই এমন একমুখী প্রাবল্যে চলিয়া  
পড়িতে দিব না যাহার জগৎ জীবনতরী ভারসাম্য হারাইয়া মহাকাালের  
ধরস্রোতে ডুবিয়া যাইতে পারে। বরঞ্চ মানুষের জীবনের এই ভারসাম্য-  
হীনতা এবং বুদ্ধিভ্রংশ বা প্রমাদগুলিকে ব্যঙ্গের দ্বারা ধরাইয়া দিয়া জগৎ ও

জীবনকে সংশোধনের দিকে পরিচালিত করিয়া ব্যক্তি-দম্পতি-সমাজ-রাষ্ট্র-জীবনের, এককথায় গোটা জীবনের, সামঞ্জস্যের বিধান করিব। এজন্য ‘ত্যাগেন ভূজীথাঃ’ নীতির প্রয়োজন। সত্তার সামগ্রিক বোঁক বা অন্ধভাবাবেগের বশে যদি জীবনের আশ্বাদের জ্ঞান মরিয়া হইয়া ছুটি, তাহা হইলে বিচার-বুদ্ধি হারাইয়া ফেলা সম্ভবপর। তাই ‘নদীজলে পড়া আলোকের মতো’ ‘ঝলকে ঝলকে’ ছুটিয়া যাইতে হইবে। এই নির্লিপ্তি-নিয়ন্ত্রিত সন্তোগ জীবনকে আনন্দোচ্ছল, মধুময় করিয়া তোলে। তখন ‘যেদিক্ পানে নয়ন মেলি’ সবই ‘ভাল’ বলিয়া মনে হয়। অন্তরের পরিতৃপ্তি মুখে স্থিতহাস্তে বিকশিত হইয়া উঠে। জীবনের এই হাস্য-তরল, আনন্দোচ্ছল, সন্তোগমধুর দিকটিই প্রহসন ও কমেডীর উপজীব্য।

নাটককে আমরা ‘বিষাদান্ত’ এবং ‘হর্ষাপ্ত’ এই দুই শ্রেণীতে মোটামুটি ভাগ করিয়া থাকি। ইহার মূলে আছে আমাদের জীবনদর্শনের ভিন্নতা।

নাটকের শ্রেণী-  
বিভাগ,- হর্ষাপ্ত  
ও বিষাদান্ত

কোনো কোনো মানুষের মন বুদ্ধিপ্রধান; কেহ কেহ

আবার ভাবালুতায় বিভোর। স্বতরাং এই দুই ধরনের

মানুষের জীবন-চালনা ও অদৃষ্ট এক হইবে না। বুদ্ধিপ্রধান

মানুষ যতখানি ‘নিরাশীর্নির্মম’ হইতে পারে, ভাবালু মানুষ তাহা পারে না।

আবার, ফ্রেড সাহেবের মতে, কোনো মানুষই নিছক বুদ্ধির দ্বারা পরিচালিত

হয় না। মানুষের সত্তার বিশেষ বিশেষ বোঁকের প্রাধান্যই তাহার সমগ্র

জীবনের নিয়ামক। সত্তার এই একমুখী বোঁককে সে যে ব্যক্তি বা বস্তুর সঙ্গে

যুক্ত করে, তাহার ধারণা-ভাবনা, জীবন-চালনা ঠিক তদনুপাতে নিয়ন্ত্রিত হইয়া

যায়। মানুষের জীবনের এই সত্তার বোঁকের খেলা আমরা অনুধাবন করিতে

পারিলে আমরা অল্প মানুষ হইতে তাহার পার্থক্য বুঝিতে পারিব। আমরা

তাহার জীবন যতই অন্তরঙ্গ করিব, ততই তাহার ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্য আমাদের

নিকট ধরা পড়িবে।

কতকগুলি মানুষ আছে যাহারা অতিমাত্র আত্ম-সচেতন। সমগ্র জগতের

বিনিময়েও তাহারা নিজেদের ব্যক্তিত্ব বিসর্জন দিতে চাহে না। তাহারা

ট্রাজেডির নায়কের  
চরিত্রিক বৈশিষ্ট্য

যাহা জানে, যাহা বোঝে বা যাহা মানে, তাহাকেই

সবচেয়ে বেশি গুরুত্ব দেয়। ফলে পারিপার্শ্বিক জগৎ ও

জীবনের সঙ্গে তাহারা সামঞ্জস্য করিয়া বা মানাইয়া চলিতে

পারে না। এই স্বতন্ত্রতাপ্রবণ, অতিমাত্র আত্মসচেতন, এক কথায় নিতান্ত

একক মানুষগুলির জীবনে নামিয়া আসে নিখতিয় অভিশাপ। তাহারা যাহা

ভাবে, তাহাই শেষ সিদ্ধান্ত ; যাহা করে, তাহার বাহিরে তাহাদের কর্তব্য বলিয়া কিছুই নাই। নিজেদের বোধ-কর্মের জন্ত তাহারা প্রাণ দিতে প্রস্তুত, তবুও তাহারা নত হইয়া চলিবে না। লঙ্কেশ্বর রাবণের বিজ্ঞাবুদ্ধি, নীতিজ্ঞান, শক্তিমত্তা কিছুই কম ছিল না, কিন্তু নারীর রূপলোলুপতা দুরারোগ্য ব্যাধির মতো তাঁহার সমগ্র সত্তাকে অধিকার করিয়া বসিয়াছিল। তাই মাতামহ মাল্যবানের উপদেশ, কুন্তকর্ণের ভৎসনা, বিভীষণের নীতিপূর্ণ অহ্ননয় কিছুই তাঁহাকে ফিরাইতে পারিল না। রাবণ বলিলেন, তিনি দুই ভাগে বিভক্ত হইবেন, তবু নত হইবেন না।

আমরা শুধু ভাবি, এই মানুষগুলির চরিত্রে এত মাহাত্ম্য, এত গুণ থাকিতেও এক একটি বিশেষ দোষ তাহাদিগকে ভূতের মতো পাইয়া বসে কেন ? ঐ গুণগুলির জন্ত আমরা তাহাদিগকে ভাল না বাসিয়া পারি না। রাবণের তপস্শ্রা, রাবণের মনীষা, শক্তি ও কৌশল হেতি-প্রহেতি-বংশীয় রাক্ষসসভ্যতার ধ্বংসাবশেষের উপর পৌলস্ত্যবংশীয় রাক্ষসদের বিজয়-বৈজয়ন্তী উড্ডীন করিয়াছিল ; হৃতগৌরব লঙ্কাকে কুবেরের নিকট হইতে পুনরুদ্ধার করিয়া সত্যকার স্বর্ণলঙ্কায় পরিণত করিয়াছিল। কিন্তু রাক্ষসের জাতিগত ব্যভিচার-প্রবণতা মজ্জাগত ঘৃণের মতো রাবণের সমস্ত সত্তাই জর্জরিত করিয়া দিল। একটিমাত্র সংগতি-ও-সামঞ্জস্যহীন চরিত্র নিজেকে ছিন্নভিন্ন করিয়া সমস্ত জাতিকে ধ্বংস করিল। ইহার কারণ কি ?

গ্রীক নাট্যকারগণ ইহার একরকম ব্যাখ্যা দিয়াছেন। মহৎ চরিত্রের শোচনীয় পতনের জন্ত তাঁহারা ঐ চরিত্রকে যতখানি দায়ী না করিয়াছেন,

গ্রীক ট্রাজেডির  
নায়কের বৈশিষ্ট্য

তাহা হইতে বেশি দায়ী করিয়াছেন তাঁহারা মাত্রত্বের  
ভাগ্যানিয়ামক দেবতাকে। নিষ্ঠুরা নিয়তির সব সময়ে  
লক্ষ্য থাকে, কোনো মানুষ যেন সাধারণের থেকে

অনেকখানি উচুতে মাথা তুলিতে না পারে, তাহা হইলেই বিশ্ববিধানের সামঞ্জস্য রক্ষিত হইবে না। তাই মানুষ যখন সৌভাগ্যের শিখরে উঠিতে উঠিতে অনেকখানি নাগালের বাহিরে চলিয়া যায়, তখন নিয়তি হয় তাহার একটা দৈব-দুর্বিপাক সৃষ্টি করিয়া দেয়, না-হয় তাহার জ্ঞানরূত বা অজ্ঞানরূত পাপের স্ত্রু ধরিয়া কলির মতো কৌশলে তাহার দেহ-মন আবিষ্ট করিয়া তাহাকে মৃত্যুর দিকে ঠেলিয়া দেয়। তখন সেই বিপন্ন-ব্যথিত মানবাত্মা নিজের সমস্ত শক্তি ও কর্মের দ্বারা ঐ মহৎ বিপৎপাত হইতে নিজেকে উদ্ধার করিতে চেষ্টা করে। সেই প্রচেষ্টার মধ্য দিয়া তাহার কর্মশক্তির বিকাশ হয়



সত্য ; কিন্তু নিয়তির কোঁশলে তাহার সমস্ত চেষ্টা ও কর্ম ব্যাধের মতো তাহারই মৃত্যুর জাল বিস্তার করে। জীবনযুদ্ধের উপযোগী সমস্ত দিব্যাস্ত্রের প্রয়োগ-সংহারের মন্ত্রগুলি যেন কোন্ দেবতার অভিলাষে তাহার স্মৃতি থেকে বিলুপ্ত হয় ; তাহার শেষ আশ্রয়স্থল বহুমতীও ক্ষুধার্ত রাক্ষসের মতো তাহার রথচক্র গ্রাস করে ; দানবীর, জ্ঞানবীর, মহাশক্তিমান, অর্জুনপ্রতিদ্বন্দ্বী যোদ্ধা কর্ণের মতো এই ট্রাজেডীর নায়ক ‘মগ্নরথে পৃষ্ঠ দিয়া’ মহিমান্বিত মরণের কোলে চিরশাস্তি লাভ করে। অঙ্গশিক্ষা-সমাপ্তির দিনে কর্ণ নিজের অজ্ঞাতসারে ব্রাহ্মণের হোমধেয় বধ করিয়াছিল, সেই নিতান্ত অনিচ্ছাকৃত অপরাধ, তাহার শাস্তি কি এতই গুরুতর ?

শেক্সপীয়ার বলিবেন, নিয়তি তো বাহিরে নয়, নিয়তি বাসা বাঁধিয়াছে কর্ণের অন্তরে। কর্ণের অত্যধিক উচ্চাশা তাহাকে সমাজশৃঙ্খলা মানিয়া চলিতে দিল না। অধিরথ-হৃতপুত্র কর্ণ কেন অর্জুনের প্রতিদ্বন্দ্বী হইতে চাহিল ? এই গগনস্পর্শী উচ্চাশাই তো

শেক্সপীয়ার ট্রাজেডীর  
বৈশিষ্ট্য

কর্ণের পতনের মূল। এই উচ্চাশার জ্ঞাত সে যেদিন সরল-

শিখাসী পরশুরামকে মিথ্যা-বাক্যে প্রতারিত করিয়াছিল, সেই দিন হইতে তাহার ভাগ্যভূমিতে ধ্বংসের বীজ উপ্ত হইয়াছিল। ট্রাজেডীর নায়কের চরিত্রেই তাহার নিয়তি। রামপ্রসাদের কথায় ‘দোষ কারও নয়’ নায়ক নিজেই ‘স্বথাত সলিলে’ ডুবিয়া মরে।

শেক্সপীয়ার ট্রাজেডীর নায়ক-চরিত্রের আরও একটু গভীরে তলাইয়া গিয়া বলিলেন, চরিত্রের দোষের জ্ঞাতই যে নায়কের পতন হয়, তাহাই নহে। চরিত্রের কতকগুলি গুণই শেষ পর্যন্ত ‘মারাত্মক ত্রুটি’-হিসাবে নায়ককে পতনোন্মুখ করিয়া তোলে। ইহা চরিত্রের গুরুতর অসংগতির পরিচায়ক। দার্শনিক ত্রুটিস উদারচরিত্র, মহান্, নীতিজ্ঞান-সম্পন্ন। তাঁহার নীতিজ্ঞান অন্তরঙ্গ বন্ধু সীজারের অপরাধ মার্জনা করে নাই, শাণিত অস্ত্রে ত্রুটিসই বন্ধুর বক্ষ বিদীর্ণ করিয়াছেন। আর, এই নীতিজ্ঞান তাঁহাকে রাজনৈতিক দূরদৃষ্টি হইতে বঞ্চিত করিয়াছে। এ্যান্টনিকে সীজারের সঙ্গে হত্যা করিলে তাহা বিনা-অপরাধে নৃশংস হত্যাকাণ্ড হইত সন্দেহ নাই, কিন্তু ভবিষ্যতের যে বিপ্লবে ত্রুটিস ভাসিয়া গেলেন, তাহার সম্ভাবনাই কোনদিন দেখা দিত না। ত্রুটিস এ্যান্টনির হত্যা-ব্যাপারে ক্যাসিয়াসের সঙ্গে কিছুতেই একমত হইতে পারিলেন না।

হেগেল বলিলেন, ট্রাজেডী পাপ ও পুণ্যের দ্বন্দ্ব একতরের জয়-পরাজয়ের ফলাফল নহে। দুই সমান নীতিজ্ঞানের মধ্যও অনেক সময়ে দ্বন্দ্ব উপস্থিত

হয়। নায়ক যদি একটি নীতিকে গুরুত্ব দিয়া আর একটিকে অস্বীকার করে, তাহা হইলে বিশ্ববিধান বিস্কৃত হইয়া নায়কের সমর্থিত ঐ নীতিজ্ঞানের মধ্য

দিয়াই তাহার জীবনের বিষময়ী পরিণতি ঘটাইয়া তোলে।  
হেগেলীয় ট্রাজেডির বৈশিষ্ট্য স্বীকৃতপ্রসাদের 'নর-নারায়ণ' নাটকে কর্ণের মনে

মাতৃভক্তি ও আত্মপৌরুষের দ্বন্দ্ব উপস্থিত হইয়াছিল, কিন্তু পুরুষকারের অভিমানে কর্ণ যে মাতৃভক্তির আহ্বানে সাড়া দিতে পারিলেন না, সেই সংস্কৃত মাতৃভক্তিই নিষ্ঠুরা নিয়তির মতো কর্ণকে অভিভূত করিল। 'মৃত্যুরূপা' মাতার চরণের উদ্দেশ্যে প্রণাম জানাইয়া কর্ণ শেষ বিদায় গ্রহণ করিলেন।

দুর্দমনীয় বাসনার অতিচারী অভিযুক্তিই যে ট্রাজেডীর মূল প্রেরণা একথা স্বীকার করিতেই হইবে। ট্রাজেডীর নায়ক ঐ বাসনার সঙ্গে নিজেকে অভিন্ন করিয়া ফেলে; যেমন চতুর্দশ লুই ভাবিতেন, 'রাজ্য, সে তো আমি।' তাই ট্রাজেডী একেবারে নায়কসংস্রব। ট্রাজেডীর জগৎ এই নায়কের ব্যক্তিত্বের দ্বারা সৃষ্ট, আলোড়িত ও নিয়ন্ত্রিত। এই ব্যক্তিত্বকে সংঘাতে বা সাহচর্যে বিকশিত করিয়া তুলিবার জন্তই অত্যাশ্চর্য চরিত্রের আগমন।

এইখানে কমেডীর সঙ্গে ট্রাজেডীর একটা বড় রকম পার্থক্য রহিয়াছে। ট্রাজেডী ব্যক্তিকেন্দ্রী, আর কমেডী ও প্রহসন গণকেন্দ্রী বা সমাজকেন্দ্রী।

কমেডীর কোনো চরিত্রই 'দেশের কোঠায় একাদশ জন'  
ট্রাজেডী ও কমেডীর পার্থক্য নয়। তাহার বিশেষ কোনো গোষ্ঠীর, জাতির বা

সমাজের প্রতিনিধিস্থানীয়। কমেডী-প্রহসনের পাত্রপাত্রী জীবন লইয়া খেলা করে; ট্রাজেডীর নায়ক জীবনের ক্ষুদ্র পারিপার্শ্বিকের সঙ্গে যুদ্ধ করে। খেলায় বুদ্ধির মার-প্যাচ আছে, দৈহিক ও মানসিক উত্তেজনাও কম নয়, কিন্তু হারিয়া গেলে ভাঙিয়া পড়িবার কারণ নাই। পরাজয়ের মধ্যেও দেখা যাইবে, সত্তাবিধ্বংসী কিছুই হয় নাই। ট্রাজেডীর নায়ক হারিলে দেখিবে, তাহার সমস্ত অস্তিত্বই বিলুপ্ত হইয়াছে; তাহার সত্তাই পরাজিত হইয়াছে! মরিলে সে বাঁচিয়া যায়, বাঁচিয়া থাকিলেই বরণ জীবনের শেষ দিন পর্যন্ত সে মৃত্যু-যজ্ঞপা ভোগ করে, তাই ট্রাজেডীতে মাঝে মাঝে হাসির প্রবেশাধিকার থাকিলেও চরমে নামিয়া আসে ছরপনৈয় বিষন্নতা। তখন মনে হয়, পরিণতির পূর্বকার হর্ষাপ্ত মুহূর্তগুলিও চরমের এই বিষন্নতা ঘনীভূত করিবার জন্ত প্রচলিত ব্যঙ্গ করিয়াছিল। কিন্তু কমেডীর শেষ পরিণতি আনন্দের। কমেডীর মধ্যে ব্যথা-বেদনা-হতাশাস যে থাকিতে পারে না, তাহা নয়, উহা

থাকে বরং চরমের আনন্দকে উচ্ছলিত করিবার জ্ঞান ; উহা প্রেমিকা নায়িকার কপট মানের মতো, সাধিলেও কথা বলিবে না, কারণ, সে প্রতীক্ষায় আছে, নায়ক এতটুকু বিরক্ত হইয়া চলিয়া যাইবার জ্ঞান এক পা বাড়াইলেই হয়, তখন সে প্রেমাস্পদকে ঠকাইতে পারিয়াছে বলিয়া বিজয়ের আনন্দে খিলখিল করিয়া হাসিয়া উঠিবে। পূর্বকার ইচ্ছাকৃত মৌন মুহূর্ত-মধ্যে একরাশি প্রগল্ভ সংলাপ সৃষ্টি করিবে যাহার মধ্যে দুই-চারিটা অর্থহীন প্রলাপ থাকিলেও ক্ষতি হইবে না।

হাস্যরস কমেডী-প্রহসনের উপজীব্য একথা আমরা গোড়ায়ই ধরিয়া লই। এই হাসির উৎপত্তির হেতু এবং প্রয়োজন কি? প্রয়োজনের দিক্ বিচার করিতে গিয়া সমালোচকগণ বলিয়াছেন, হাসির হাসির উৎপত্তির কারণ পশ্চাতে একটি সংশোধনী মনোবৃত্তি রহিয়াছে। একান্ত করিয়া বর্তমান মুহূর্তের নিছক বাস্তব জগৎ ও জীবনই কমেডী-প্রহসনের অবলম্বন। এই বর্তমানের বাস্তব জীবনটিকেই কি করিয়া সুন্দর, সংগত ও নির্ভুল করিয়া উপভোগ করা যায়, কমেডীর লক্ষ্য তাই। ইহা আমাদের নীমায়িত, খণ্ডক্ষুদ্র জীবনের উপর হাসির আলোক ছড়াইয়া তাহাকেই উজ্জ্বল করিতে চায়। বলিতে চায়, ‘পান ক’রে নাও রাজা, যে-কয়টা দিন এই জগতে প্রাণটা আছে তাক্সা।’ বৃহত্তর কোনো অপ্রাপ্তির দীর্ঘনিঃশ্বাস ইহাতে নাই। জীবলোকের অপূর্ণতা আর কল্পলোকের অতিপূর্ণতার মধ্যে সোনার সেতু রচনা করিবার মোহময় বেদনাবিধুর স্বপ্নপ্রয়াস কমেডীর নহে; উহা ট্রাজেডীর। কমেডীর মধ্যে যে জগৎ-চেতনা ও জীবনবেদনা আছে তাহা একান্ত করিয়া ধুলির ধরণীর। “ধূলি ছাড়ি উর্ধ্বমুখে অনন্ত গগনে” সে উড়িতে চাহে না, ট্রাজেডী চায় সীমা ও অসীমের মিলন ঘটাইতে। ব্যক্তির ক্ষুদ্রতম জীবনকে সমষ্টির বিশাল ব্যাপ্তির মধ্যে প্রসারিত করিয়া ভূমায়িত করিবার চেষ্টা করে ট্রাজেডী। একসঙ্গে সে সৃষ্টি ও স্রষ্টার রহস্য ভেদ করিতে চায়। কমেডী ‘আদার ব্যাপারী’, জাহাজের খবর লইতে যায় না। সে বুদ্ধিমান, অতিপ্রাপ্তি বা অতিভোজনের খেয়ালে বা মোহে সে ‘বুদ্ধিনাশ’ হইতে চায় না। বর্তমানের এই জীবনটাকে ভোগ করিবার পথে যে বাধাবিঘ্ন আসিয়া দেখা দেয়, কমেডীর পাত্রপাত্রী চায় বুদ্ধিকৌশলে ও সূচু চলনে, পরিস্থিতি-পরিবেশ-নিয়মনের মাধ্যমে তাহা অতিক্রম করিয়া সাফল্যের হাসি হাসিতে।\*

\* Comedy is concerned with life as a thing to be lived. It has no direct cognisance of thoughts which

মানুষ যে জীবনটাকে সহজে হৃন্দর করিয়া ভোগ করিতে পারে না তাহার কারণ আছে। কতকগুলি মানুষ আছে, যাহারা অহুদার, নিজেদের ব্যক্তিকে প্রসারিত করিতে পারে না, নিজের মতামত, চাল-চলনে আর দশজনের সঙ্গে মানাইয়া চলিতে পারে না। ইহাদের এই যে সংকুচিত ব্যক্তিত্ব, ইহা আবার এমন দৃঢ় নয় বা এতখানি অসংগত নয় যাহাতে পারিপার্শ্বিক জগৎ ও জীবনের সঙ্গে একটা বড় রকমের সংঘাত তুলিয়া সমস্তার বড় বহাইয়া দিতে পারে। ইহাদের চরিত্রের এই অসংগত দিকটা সহনীয়, আর সহনীয় বলিয়াই পরিবেশ তাহাকে খোঁচা দিয়া একটু আনন্দ পাইতে চায়। পরিবেশ চায় যে, ঐ লোকগুলি সংশোধিত হইয়া তাহাদের দলে শিশুক, স্বাভাবিক, সাধারণ মানুষ হউক। কিন্তু মজা হইল এই যে, পরিবেশ ও পরিস্থিতি উহাদের চরিত্রের যে দিকটা লইয়া ব্যঙ্গ করে, সে দিকটি সম্বন্ধে ঐ হাস্যাম্পদ ব্যক্তিগণ মোটেই সচেতন নয়, সচেতন থাকিলে আর তাহাদের লইয়া হাসা গেল না। এই অসংগতি বা ভুলটা যে অভ্যাসগত অনপনয়ে ত্রুটিই হইবে, এমন কোনো কথা নাই, অনেক সময়ে ইহা অবধানতা বা খেয়াল প্রসূতও হইতে পারে।

কলেজের ঘণ্টা পড়ো-পড়ো, অধ্যাপক মহাশয় কলেজের পাশের বাড়িতেই বাস করেন, তাড়াতাড়ি ছুটিয়া আসিয়া তিনি ক্লাশে ঢুকিলেন।

(Contd. from Page 6)

wander through eternity. It is exclusively concerned with the problems of mortality. Conjectures of immortality are values beyond its competence to assess. "What time of the day it is, lad?" That is the immediate concern of comedy. Unless hours were cups of sack, and minutes capons, or other things no less necessary to the continued existence of man in the world in which he lives, comedy could indeed be superfluous. If time were but a moment of eternity, there would be no more reason to ask for comedy than to demand the time of the day. For tragedy, time is the eternal now; for comedy, it is the conditions of present existence. Comedy is immersed in time, in the here and now. Its heroes, to overcome, to end happily without end, must be endowed with the temperament and the arts to triumph over the stresses of circumstance. They are not concerned with what man and life might have been. They take it as it is and seek a way to turn it to their purpose. For them, the world is an oyster. Their primary object is to attain a mastery of circumstance.—H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, p. 176.

ছাত্রছাত্রী হাসি চাপিয়া রাখিতে চেষ্টা করিয়াও পারিতেছে না। অধ্যাপক গভীরভাবে তাহাদিগকে শাস্ত ও মনোযোগী হইতে বলিতেছেন। সেই গুরুগভীর উপদেশে ছাত্রছাত্রীর হাসি উখলিয়া উঠিতেছে। ব্যাপার কি? হঠাৎ কখন অধ্যাপক মহাশয়ের দৃষ্টি নিজের পা দুইখানির দিকে পড়িল। এবার কিন্তু ছাত্রছাত্রীদের হাসি থামিয়া গেল। অধ্যাপক দেখিলেন, পাদুকাবিপর্যয়ই এই হাসির খোরাক যোগাইয়াছে। তাড়াতাড়ি আসিতে গিয়া তিনি নিজের একখানি ও স্ত্রীর একখানি স্কাপাল্‌ পরিয়া আসিয়াছেন। এই অসংগতিই হাসির কারণ।

অসংগতি থেকেই যে আমরা হাসিয়া থাকি একথা সকলেই একবাক্যে স্বীকার করিয়াছেন। কিন্তু ইহার যুলে প্রেরণা-হিসাবে আমাদের মননশক্তি কতটা কাজ করে এবং অল্পভূতি বা সমবেদনা কি পরিমাণ বার্গসঁএর অভিমত আছে, দৃষ্ট চলিয়াছে তাহা লইয়া। হান্সরস-সম্বন্ধে বিশ্ববিখ্যাত মত ফরাসী দার্শনিক বার্গসঁ-এর। তিনি বলিতে চান, আমাদের হাসির সঙ্গে সমবেদনার যোগ একটুও নাই। যে-কোনো প্রকার সহনযোগ্য অসংগতি দেখিলেই আমরা নিছক স্বাভাবিক প্রেরণাবশেই হাসিয়া উঠি। ইহা স্বাভাবিক এবং অতি ক্ষিপ্ৰ জৈব প্রতিক্রিয়া। ভাবিয়া-চিন্তিয়া, রহিয়া-বসিয়া আমরা হাসিতে পারি না। বর্ষার রাস্তায় তাড়াতাড়ি চলিতে গিয়া একটি লোক ধপাস্ করিয়া পড়িয়া গেল, অজ্ঞাত যাত্রীর সঙ্গে তাল রাখিয়া সে চলিতে পারিল না দেখিয়া পথযাত্রী অপরাপর লোক হাসিয়া উঠিল। কিন্তু তাহার। যদি বিচার-বুদ্ধি করিয়া হাসিতে যাইত, তাহা হইলে মোটেই হাসিতে পারিত না। তখন নিশ্চয়ই ভাবিতে হইত, পিচ্ছিল পথে পা ফস্কিয়া যাওয়া স্বাভাবিক, ইহার জন্ত হাসিবার কি আছে? অথবা যদি পতন-জনিত আঘাত গুরুতর হইত, তাহা হইলেও অন্তরা হাসিতে পারিত না, বরং সমবেদনাই জানাইত।\*

হাসির পিছনে যে অল্পভূতির যোগাযোগ আদৌ নাই, বার্গসঁএর এই মত সকলে স্বীকার করিতে চাহেন না। ম্যাকডুগাল সাহেব মনে করেন, হাসিও

\* The comic demands something like a momentary anaesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple.....The comic is....., accidental : it remains so to speak, in superficial contact with the person.—Laughter, by Henri Bergson, trans. by C. Brereton and Fred Rothwell, Chap. 1.

একপ্রকার অমুভূতি থেকে জাত হয়। এই অমুভূতি সমবেদনার ঠিক বিপরীত একটা কিছু।\* মানুষের স্বল্পতম দুঃখ বা বেদনা আমাদের হাসির উদ্দেগু করে। মানুষের দুঃখে মানুষ যদি শুধু সমবেদনাই ম্যাকডুগালের অভিমত জানাইত, তাহা হইলে মনুষ্যজীবন চিরবেদনাময় হইয়া থাকিত। এই বেদনাময়তা হইতে মুক্তি দেয় হাসি। হাসি একপ্রকার শারীর-মানস প্রতিক্রিয়া। হাসির উদ্বেজনায় শ্বাস-প্রশ্বাস এবং রক্ত-সঞ্চালনের ফলে আমাদের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গগুলি পুষ্ট ও নিয়মিত হয়, স্বতরাং হাসি আমাদের জীবনবৃদ্ধির সহায়ক। যে স্বল্পপীড়ায় আমাদের প্রত্যক্ষ সহানুভূতির উদ্দেগু কবে না, তাহাই হাসির উদ্দেগু করিয়া থাকে। ম্যাকডুগাল সাহেবের এই মতটিকেই রবীন্দ্রনাথ সমর্থন করিয়াছেন তাঁহার ‘পঞ্চভূত’ গ্রন্থের অন্তর্গত ‘কৌতুকহাশু’-প্রবন্ধে। রবীন্দ্রনাথ বলেন, কমেডীর হাশু আর ট্রাজেডীর বেদনার মধ্যে জাতিগত পার্থক্য নাই; পার্থক্যটুকু নিছক মাত্রাগত। যে স্বল্পবেদনা আমরা সহ্য করিতে পারি, অতাকে ততটুকু বেদনা দিয়া আমরা একপ্রকার আনন্দই পাইয়া থাকি। এই পীড়াজনক আনন্দ হইতেই কৌতুক-হাশুর উৎপত্তি। কিন্তু এই অসংগতিজনিত পীড়া যখন মাত্রা ছাড়াইয়া যায়, তখন আমরা আর সহ্য করিতে পারি না; কাঁদিয়া ফেলি। তখনই যাহা হাসির উদ্দেগু করিয়াছিল, তাহাই বেদনাবিধুর সহানুভূতির কারণ হইয়া পড়ে।

উদাহরণ-হিসাবে রবীন্দ্রনাথের ছোট একটি কবিতা আমরা বিশ্লেষণ করিতে পারি। পালোয়ানের বিবাহ। ‘বর’ ‘বীরের সাজে’ সাজিয়া আসিয়াছেন। ‘শালীর সাথে ক্রমে ক্রমে’ তাঁহার আলাপ জমিয়া উঠিল। এতটুকু কৌতুক করিবার জন্য বর ‘রায়বেশে নাচ নাচের বোঁকে’ শালীর মাথায় এক ঘা বসাইয়া দিয়াছেন। পালোয়ান বুঝিতে পারেন নাই যে, তাঁহার এই কৌতুকের আঘাত মাত্রা ছাড়াইয়া যাইবে, হাসিতে গিয়া কান্নার উৎপত্তি হইল, মূর্ছিতা কণ্ঠ হরতো মরিতেছে, ‘শুশুর’ মেয়ের শোকে কাঁদিয়া উঠিলেন। বর হাসিয়া বলিলেন, ‘আমি একটু ঠাট্টা করিয়া-ছিলাম মাত্র।’

---

\* McDougall holds that laughter is the antidote to sympathy. Nature has implanted in us two antagonistic tendencies, the sympathetic tendency which makes us share in the thousand and one misfortunes of our fellowmen, and the opposite tendency to laugh at those minor mishaps

আবার এই অসংগতি আমাদের অন্তরে সযত্নে লালিত কোনো প্রিয় সংস্কারে আঘাত দিয়া অন্তরকে বিদ্রোহী করিয়া তুলিলে আমরা কিন্তু হাসিতে পারিব না। কোনো হ্রসিক গায়ক যদি গান ধরেন :

‘একদা শ্রীহরি হুকা হাতে করি

আসিলা রাইয়ের ঘরে।

বলে, রাধে, একটু আগুন দিবি ?’

তাহাতে বংশীধারী মুরা রকে হুকাধারী ক্লমকরূপে আবির্ভূত দেখিয়া অসংগতির জ্ঞাত আমরা অবশ্যই হাসিয়া উঠিব, কিন্তু যে ভক্ত বৈষ্ণব রাধাকৃষ্ণ ভিন্ন কিছুই জানেন না, তিনি উপাস্ত দেবতার এই ব্যঞ্জে না হাসিয়া লঙ্কাকাণ্ড বাধাইয়া তুলিবেন সন্দেহ নাই।

বার্গস্ চারি প্রকার অসংগতি থেকে হাস্যরসের উৎপত্তি হয় বলিয়া অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন। যেমন (১) বেশভূষা ও প্রচেষ্টার অসংগতি,

(২) বাক্যগত অসংগতি, (৩) ঘটনা-বা-পরিস্থিতি-চারি প্রকার অসংগতি  
হইতে হাসির উৎপত্তি সঙ্গাত অসংগতি এবং সর্বশেষে (৪) চরিত্রের অন্তর্ভুক্ত

অসংগতি। পরপর এই চারি প্রকার অসংগতি বুঝাইতে গিয়া তিনি তাঁহার সুপ্রসিদ্ধ ‘Laughter’ গ্রন্থখানির তিনটি অধ্যায় রচনা করিয়াছেন। আমি দুই-একটি উদাহরণ দিয়া এই চারি প্রকার অসংগতি বুঝাইতে চেষ্টা করিব।

দেহটাকে যন্ত্ররূপ ব্যবহার করিয়া মানুষ অতি সহজে, বিনা বেদনায় যে অদ্ভবিকৃতির অনুকরণ করিতে পারে, তাহা হইতে হাস্যরসের উৎপত্তি হয়।

(Contd. from Page 9)

of other men, which call for no practical help. Without sympathy social existence would have been impossible; but unmitigated sympathy spreading a contagion of suffering would have made social life equally impossible. Laughter renders the much-needed relief. Its beneficial effect is mental as well as physical. It directs the mind from depressing thoughts and stimulates the vital functions of respiration and circulation. Thus laughter has a biological utility. McDougall holds that there is a distinct instinct of laughter in man and its excitant is mild distress, not calling for active sympathy.—S. C. Dutta, Psychology, p. 260.

কোনো বাঙালী ব্যঙ্গাভিনেতা যদি মাদ্রাজের ভিখারীদের ভিক্ষাকালীন অঙ্গপ্রচেষ্টা অনুকরণ করেন, আমরা তাহা হাসির মধ্য দিয়া উপভোগ করিব। কারণ, এই আঙ্গিক প্রচেষ্টার অনুকরণে তাঁহার নিজেরও কোনো কষ্ট হইতেছে না, বা উহা আমাদেরও কোনো সমবেদনার উদ্রেক করিতেছে না। কিন্তু সত্য সত্যই যদি মাদ্রাজী কেহ ভিক্ষা করিতে আসিত, তাহা হইলে তাহার ভিক্ষাকালীন অল্পনয়-বিনয়-সজ্ঞাত অঙ্গভঙ্গীতে আমরা কি হাসিতে পারিতাম ?

বিকৃত বেশজাত হাসির উদাহরণ সুপ্রচুর। কোনো ব্যক্তি যদি প্যাণ্টালুন পরিয়া গেঞ্জীর উপর নামাবলি চড়াইয়া মাথায় একটি গান্ধীটুপি পরিয়া বিজ্ঞাসাগরী চটি পায়ে রাস্তায় বাহির হয়, তাহাকে দেখিয়া কে না হাসিবে ?

উপরিলিখিত দুই প্রকার অসংগতি খুব গুরুত্বপূর্ণ নয়। বাক্যাগত এবং চরিত্রগত অসংগতিই সাহিত্যিক বিচারে মুখ্যতঃ আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। বাক্যাগত অসংগতিকে প্রধানতঃ দুই শ্রেণীতে ভাগ করা যায়—ইংরাজীতে যাহাকে বলা হইয়াছে ‘satire’ এবং ‘humour’। ‘Satire’-কে আমরা ‘বিদ্রূপ’ বলিতে পারি। ‘Humour’-এর কোনো পরিভাষা হয় কি না আমার জ্ঞান নাই। ‘Satire’ নির্মম, নিষ্ঠুর, প্রথরবুদ্ধিদীপ্ত; মাহুষের দোষ-ত্রুটি, দুর্বলতার সুযোগ লইয়া সে তীব্র কশাঘাত করে, আঘাত দিয়া খান খান করিয়া ভাঙে, বেদনা দিয়াই তাহার আনন্দ, আর ‘humour’ এক চোখে হাসায়, অল্প চোখে কঁদায়। যে অসংগতি আমাদের সহজাত-দুর্বলতাপ্রসূত, হাজার চেষ্টা করিলেও আমরা যাহার উর্ধ্বে উঠিতে পারিব না, যে দুর্বলতা শিকড় গাডিয়াছে আমাদের অস্তিত্বের মর্মমূলে, ‘humour’ হাসির মধ্য দিয়া জীবনের সেই দুঃপনয়ে দুর্বলতার দিকেই ইংগিত করে, সেই ইংগিতে আমরা মানবজীবনের শাস্ত দৌর্বল্যের চিত্র দেখিয়া শুধু হাসিই না, বেদনায় অভিভূত হইয়া পড়ি। ‘Humour’ এই ট্রাজেডীধর্মী হাস্যরস, যাহার মধ্যে হাসি ও বেদনা অভিন্নহৃদয় দম্পতীর মতো মিলিত হইয়াছে।\* ডাঃ সুবোধকুমার সেনগুপ্ত মহাশয় তাঁহার ‘The Art of Bernard Shaw’ নামক বিখ্যাত গ্রন্থে অতি সংক্ষিপ্ত অথচ সুনির্বাচিত কথায় ‘wit’ এবং

\* The stroke of the great humourist is world-wide, with lights of Tragedy in his laughter.—George Gordon, Shakespearian Comedy, p. 5.



‘humour’-এর পার্থক্যটুকু বুঝাইয়া দিয়াছেন।\* বুদ্ধিদীপ্ত ‘wit’ মাহুষের বাক্য, বাগ্-ধারা বা বিশেষ বিশেষ বাচনভাঙ্গমা, ধারণা-ভাবনা বা মতামতের মধ্যে যে বিরোধ বা অসংগতি থাকে, তাহা লইয়াই কারবার করে, কিন্তু ‘humour’-এর ক্ষেত্র আরো একটু গভীর। Humourist মানব-জীবনকে ভালবাসেন, তাই তিনি জীবনকে স্বস্থ, স্বস্থ ও সংগত করিবার জন্য সমবেদনায় উদ্ভুদ্ধ হইয়াই বিশেষ বিশেষ চরিত্রের ভাবালুতার অতিচারিতা ও অসংগতি এবং চরিত্রের অবিচ্ছেদ্য মেজাজ-মঞ্জি প্রাতিশ্ঠিকতা লইয়া ব্যঙ্গ করেন, তাই ‘humour’ অপেক্ষাকৃত গভীর ও গভীর। ‘satire’ বুদ্ধ্যাক্রমী, ‘humour’ বুদ্ধিকে আশ্রয় করিয়া মর্মস্পর্শ করে, ভাবধর্মী হইয়া উঠে।

সুতরাং চরিত্রগত অসংগতি লইয়া ব্যঙ্গ করিতে গেলেই আমাদের এই ‘humour’-এর আশ্রয় লইতে হইবে। তাই পৃথিবীর সাহিত্যে সর্বশ্রেষ্ঠ কমেডী-রচয়িতৃগণ সকলেই শ্রেষ্ঠ ‘humourist’।

বাংলা সাহিত্যে কমেডী-প্রহসনের বিবর্তনের ইতিহাস রচনা করিতে হইলে আমাদের আলোচনাকে মোটামুটি তিনটি অংশে ভাগ করিয়া লইতে হইবে। প্রটাস্-টেরেন্স্ হইতে আরম্ভ করিয়া শেক্সপীয়ার-মলিয়ার পর্যন্ত ইউরোপীয় কমেডী-প্রহসন-সাহিত্যের যে বিবর্তন হইয়াছে, বাংলা কমেডী-প্রহসনের উদ্ভব পুরাপুরি তাহা হইতে হইয়াছিল কি? সংস্কৃত প্রহসন-সাহিত্য বাংলা-সাহিত্যে কতখানি প্রভাব বিস্তার করিয়াছে? আমাদের দেশীয় যাত্রা-সাহিত্যে যে হান্তরসের যোগান চলিতেছিল, পরবর্তী কালের কমেডী-প্রহসনের ক্রমবিকাশে তাহার দান কতটুকু?

\* Wit is concerned with the incongruity and opposition between words, phrases, fancies and opinions, while humour delights in abnormalities of sentiments and idiosyncracies of character. Humour, in contemplating eccentricities, often falls in love with the object of its derision. Humour and wit are both related to intellectual judgments, but humour is allied to sentiment, while wit is a pure intellectual exercise. Then, again, there is a tone of seriousness in humour that distinguishes it from wit, which delights only in the combination of words and fancies, as seen apart from character.—Dr. S. C. Sengupta, The Art of Bernard Shaw, p. 137.

রোমক কমেডী হইতে শেক্সপীরাীয় রোমান্টিক কমেডী পর্যন্ত বিবর্তনের ইতিহাস রচনা করিতে গিয়া সমালোচকগণ যে প্রধান প্রধান কথাগুলি বলিয়াছেন, সেগুলি মোটামুটি এই :

ল্যাটিন কমেডী প্রধানতঃ বাস্তববাহী ও ব্যঙ্গপূর্ণ। ধূলির ধরণী অতিক্রম করিয়া ইহা কোনো কল্পলোকের দিকে ধাবিত হয় না। ঘটনার মধ্যে চাতুৰ্যপূর্ণ জটিলতা আছে। এই সকল নাটকে নরনারীর লালসার ল্যাটিন ও শেক্সপীরাীয় কমেডীর বৈশিষ্ট্য

কৌতুককর চিত্র মিলে ; কিন্তু প্রেমের নিবিড়তা নাই।

শেক্সপীরাীয় কমেডীর সবচেয়ে প্রধান বৈশিষ্ট্য হইল এই যে, শেক্সপীয়ার হাসিয়াছেন সমবেদনায় উদ্ভুদ্ধ হইয়া। তিনি জীবনকে ভালবাসিয়াছেন বলিয়া হাসিতে হাসিতে গভীর হইয়াছেন, তাঁহার হাসি অশ্রুসিক্ত হইয়া উঠিয়াছে। নরনারীর সম্পর্ক লইয়া তামাসা করিতে গিয়া তিনি সত্যকার প্রেমের চিত্র অংকন করিয়াছেন।

শেক্সপীরাীয় কমেডীর বৈশিষ্ট্য হইল এই যে, মধ্যযুগীয় বীরধর্মের আদর্শে তিনি নারীকে মহনীয়া দেবীর দৃষ্টিতে দেখিয়াছেন এবং নারীপ্রেমের মহনীয় চিত্র অংকন করিয়াছেন। স্থূল ভোগমুখিতার উর্ধ্বে উঠিয়া তিনি ধূলির ধরণীতে প্রেমের আদর্শ স্বর্গলোক রচনা করিয়াছেন। ভোগের সঙ্গে ত্যাগের মিশ্রণ হইয়াছে শেক্সপীরাীয় কমেডীতে। শেক্সপীয়ার শুধু বিজ্ঞের হাসি হাসিয়া জীবনের তুলনাস্তি এড়াইয়া চলেন নাই, জীবনকে ভালবাসিয়া তাহার মধ্যে ডুবিয়াছেন। স্তম্ভ মজা করিবার জন্য হাসেন নাই, জীবনের মধুমত্ততার পরিতৃপ্তির জন্য হাসিয়াছেন। অল্যাগো রোজালিওর জন্য পাগল হইয়া আর্ডেনের বনে গাছে গাছে প্রেমলিপি লিখিয়া চলিয়াছে, রোজালিও আর লিখিয়া তাহা লইয়া যে ব্যঙ্গ করিতেছে, তাহার মূলে রহিয়াছে অল্যাগোর প্রতি রোজালিওর গভীর অনুরাগ। মধ্যযুগীয় অন্ধবিশ্বাস-প্রণোদিত ইহুদী-বিদ্বেষ শাইলকের চরিত্র লইয়া তীব্র ব্যঙ্গ করিলেও শাইলকের মনুষ্যত্বের চিত্র-অংকনে শেক্সপীয়ার কিন্তু এতটুকুও জ্রটি করেন নাই। আসলে শেক্সপীয়ার ছিলেন এমন একটি জীবন-রসিক নাট্যকার, যিনি জীবনকে খণ্ড-স্কুদ্র ভাবে না দেখিয়া সামগ্রিকভাবে দেখিতে সব সময়ই চেষ্টা করিয়াছেন। তাই তাঁহার কমেডী-প্রহসনের মধ্যেও জীবনের একটা সামগ্রিকতার চিত্র দিতে তিনি চেষ্টা করিয়াছেন।

শেক্সপীরাীয় নাট্যরচনার আর একটি বড় বৈশিষ্ট্য হইল এই যে, তাঁহার ট্রাজেডীগুলি মূলতঃ পুরুষপ্রধান, আর কমেডীগুলি প্রধানতঃ নারীপ্রধান।

বুদ্ধিমতী তরুণীদের হাতে শেক্সপীয়ারী কমেডীর ঘটনার রম্মি সম্পূর্ণভাবে চলিয়া গিয়াছে। ইহার কারণ, শেক্সপীয়ারের সময়ে ইংরেজ নারী অনেকখানি সামাজিক মুক্তি লাভ করিয়াছিল। কমেডীর মধ্যে সেই মুক্তির স্পন্দন অল্পভব করা যায়। এ-ব্যাপারে আমার কিন্তু আর একটা বড় কথা মনে হয়। শেক্সপীয়ারের নাটকে নারীদের অভ্যর্থনা বুদ্ধিমতী ও কৌশলপূর্ণা করিয়া আঁকিবার পিছনেও একটি প্রচ্ছন্ন কৌতুকপ্রিয়তা ছিল। শেক্সপীয়ারের আমলেও নারী-পুরুষের মধ্যে বেশ খানিক ভেদাভেদ মানিয়া লওয়া হইত। নারীকে স্বভাবতঃ কোমলস্বভাবা, পুরুষের চেয়ে শারীরিক, মানসিক শক্তিতে দুর্বল। এবং মস্তগুপ্তি-ব্যাপারে অক্ষমা করিয়া দেখিবার প্রেরণা শেক্সপীয়ারের নাটকেও আছে। ক্রটাসের পত্নী পোরুশিয়ার চরিত্র ইহার প্রমাণ। সেই নারীকেই যদি পুরুষের বুদ্ধি ও ভাগ্য লইয়া খেলা করিতে দেখা যায়, তাহা হইলে তাহা কি কম অসংগতির পরিচয় বহন করে এবং কম কৌতুকের উপাদান হয় ?

ফরাসী নাট্যকার মলিয়ার শেক্সপীয়ারের পরে আবির্ভূত হন। মলিয়ারের নাটকে বুদ্ধির দীপ্তি বেশি। মানুষের চরিত্রগত দুর্বলতা লইয়া মলিয়ার তীব্র ব্যঙ্গ করিয়াছেন। মলিয়ার শাসনের কশা মলিয়ারের কমেডীর হাতে তুলিয়া লইয়াছিলেন, তিনি ক্ষমা করেন নাই, বৈশিষ্ট্য নির্মমভাবে আঘাত করিয়াছেন। চরিত্রের যে সমস্ত দুর্বলতা মানুষকে অন্ধ করে, অসামাজিক করে, মলিয়ার খোঁচা দিয়া সে সমস্ত দুর্বলতা-সম্বন্ধে মানুষকে সজাগ করিয়াছেন। বুদ্ধিমান বোকাদের কান মলিয়া শিক্ষা দিয়াছেন।

বার্ণার্ড শ'-এর শনিদৃষ্টি তীব্রতীক্ষ্ণভাবে পতিত হইয়াছে ব্যক্তি, দম্পতী, সমাজ ও রাষ্ট্রজীবনের সর্বস্তরে। যুগ-যুগান্তরের অনাচার-অবিচার-অত্যাচারের বিরুদ্ধে তিনি বিজ্রপের বিষবাণ নিক্ষেপ করিয়াছেন নির্মমভাবে। আমাদের রীতি-নীতি-চাল-চলনের মধ্যে যে কতখানি অসংগতি রহিয়াছে, সত্যের নামে আমরা যে কতখানি মিথ্যার অহুসরণ করিতেছি, শ তাহা চোখে আঙুল দিয়া দেখাইয়া দিয়াছেন। শ'-এর হাসি তাই কাষ্ঠ হাসি, কল্পনার লেশমাত্রও তাহার মধ্যে নাই। আমাদের পূজিত আদর্শের অনেক দেবতার আবরণ শ'-এর আক্রমণের ঝড়ে উড়িয়া গিয়াছে। সেই পুরাতন জরাজীর্ণ দেবতা যে মিথ্যার আবরণে সজ্জিত অপদেবতা-মাত্র, শ' তাহা দেখাইতে

কৃষ্ঠাণোধ করেন নাই। আমাদের বহুদিনের ভক্তিপ্লুত দেবমন্দিরকে শ' দেখাইয়াছেন প্রেতের লীলাভূমিরূপে। তাই শ'-এর নাটকে হাসি থাকিলেও আমরা কিছুতেই উহাকে লঘুনাট্য বলিতে পারি না। শ' আমাদের লইয়া হাসিয়াছেন আমরা তাঁহার সহিত হাসিবার মতো সবলতা অর্জন করি নাই।

ইউরোপীয় নাটকের কতখানি আদর্শ বাংলা নাটক গ্রহণ করিয়াছিল, তাহা বিচার করিবার পূর্বে সংস্কৃত প্রহসন ও দেশী যাত্রায় হান্তরসের কতখানি অবতারণা হইয়াছিল, তাহার আলোচনা করা প্রয়োজন।

সংস্কৃত অত্যাশ্চর্য নাট্যগ্রন্থের ত্রায় প্রহসনও স্বয়ংসম্পূর্ণ। পাশ্চাত্য সমালোচকগণের অনেকেই, বিশেষ করিয়া ইংরেজ সমালোচকগণ, সংস্কৃত নাটক-প্রহসনের স্রবিচার করিতে পারেন নাই। সংস্কৃত সাহিত্যের বিচার করিতে হইলে ভারতীয় জীবনবোধ যতখানি থাকা প্রয়োজন, ইহাদের ততখানি ছিল বলিয়া মনে করিবার কারণ নাই। ইহারা 'ধানের ক্ষেতে বেগুন খুঁজিতে গিয়াছেন' এবং না পাইয়া হতাশ হইয়াছেন। সংস্কৃত সাহিত্যের একজন প্রধান সমালোচক এ. বি. কীথ\*। তিনি কালিদাসের নাটকে 'জীবন' খুঁজিয়া পান নাই, সংস্কৃত প্রহসনে উৎকর্ষ বিশেষ কিছুই দেখেন নাই।\* আমাদের দেশীয় অনেক সমালোচক এই দলে ভোট দিয়াছেন, কিন্তু এই মতগুলি নির্বিচারে মানিয়া লওয়া যায় না। দেশী-বিদেশী সমস্ত সমালোচকই একবাক্যে বলিয়াছেন সংস্কৃত প্রহসনের মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ হইতেছে 'ভগবদজ্জকীয়ম'।† 'মন্তবিলাসম্' প্রহসনখানির স্থান

\* The Prahasanas and Bhanas are hopelessly coarse from any modern European stand-point, but they are certainly often in a sense artistic productions. The writers have not the slightest desire to be simple; in the Prahasanas their tendency to run riot is checked, as verse is confined to erotic stanzas and descriptions, and some action exists.—A. B. Keith, The Sanskrit Drama, p. 264.

† Of the few Prahasanas in Sanskrit that have been published so far Bhagavadajjukiyam is one of the best. It is called "Prahasana-ratnam"—"The gem among Prahasanas." The play abounds throughout in a wealth of wit and humour. The language is quite clear and simple, and the ideas are refined and expressed beautifully. The characters are very typical; and in presenting them on

তাহার পরে। কীৰ্ত্ত সাহেব অন্তান্ত প্রহসনের মত 'মত্তবিলাসম্'কেও উড়াইয়া দিয়াছেন।\*

অবশ্য সংস্কৃত প্রহসনমাত্রই ভাল, এমন কথা আমিও বলিতে চাহি না। 'হাস্তার্ণব'-এর মতো অলীল, গ্রাম্যভাষ্যে কুরুচিপূর্ণ প্রহসনের আলোচনা না করাই ভাল। 'ধূর্তসমাগমম্'ও খুব উন্নত রচনা নহে, যদিও 'ধূর্তসমাগমম্'-এর মধ্যে স্থানে স্থানে রচনা-কৌশল অপূৰ্ব, তবুও 'মত্তবিলাসম্' এবং 'ভগবদজ্জুকীয়ম্'-এর আলোচনা যিনিই করিবেন, তিনিই বুঝিবেন, ভারতীয় সাহিত্যিকের হাস্যরস-সর্জনপ্রতিভা কত উন্নত ছিল।

হাস্তরস ও প্রহসন কমেডী-সম্বন্ধে পূর্ণাঙ্গ সমালোচনাগ্রন্থ সংস্কৃত সাহিত্যে বিশেষ কিছুই রচিত হয় নাই। কিন্তু বার্গস্, মেরিডিথ, ম্যাকডুগাল প্রভৃতি হাস্যরসের উৎপত্তি ও গতিপ্রকৃতি-সম্বন্ধে যাহা কিছু বলিয়াছেন, সংস্কৃত নাটকে এবং প্রহসনে সেই সূত্রগুলিরই বাস্তব প্রয়োগ হইয়াছে।

সংস্কৃত নাটকে হাস্যরসের মূর্তপ্রতীক এবং প্রধান অবলম্বন হইল 'বিদূষক'। ইনি ব্রাহ্মণ নহেন,—মহাব্রাহ্মণ। এই চরিত্রটি হইতেছে সামাজিক ব্যঙ্গের মূল উৎস। ব্রাহ্মণ শুদ্ধাচারী, ধৌতধবল, গুলগুটি, সংস্কৃত নাটকে বিদূষক ব্রাহ্মণের আকৃতি সৌম্যসুন্দর, তিনি ভূমিদেব, দেহ-মনঃ-প্রাণে তিনি মর্ত্যভূমিতে দেবতার প্রতীক, জগতের কল্যাণের জন্ত তিনি মিতাহারী, মিতাচারী, স্থিতির মূল রহস্তাঙ্গসন্ধান, অর্থাৎ ব্রহ্মচিন্তাই তাঁহার একমাত্র অবলম্বন, যজ্ঞ-যাজন-অধ্যয়ন-অধ্যাপনায় তাঁহার জন্মগত অধিকার। ব্রাহ্মণ আর যাহাই করুন না কেন, উদর-চিন্তা তিনি করিবেন না, জগৎকে জ্ঞান-কর্ম-সেবায় নন্দিত করিয়া তিনি সমাজের সকলের শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিবেন। সেই শ্রদ্ধানত জগৎ তাঁহাকে ভরণপোষণের জন্ত কৃতজ্ঞতা-সহকারে অর্থ নিবেদন করিবে। ব্রাহ্মণ তাহা হইতে সহজ সরলভাবে উদরান্ন-সংস্থানের

(Contd. from Page 15)

the stage the author has shown an admirable dramatic skill. It is on the whole clear that though his name has not been given to us, the author of Bhagavadajjukiyam must rank among the great poets.—Bhagavadajjukiyam—A Prahasana of Bodhayana Kavi, by P. Anujar Achan, p. Introduction, XVI.

\* The play is not unamusing, though the subject is much too trivial for the pains taken to deal with it.—A. B. Keith, The Sanskrit Drama, p. 184-85.

জগৎ দৈনন্দিন যেটুকু লাগিবে, তাহাই গ্রহণ করিবেন, তিনি নিত্যভিক্ষু; তাঁহার না আছে উদরের চিন্তা বা ভোজনলোলুপতা, না আছে সঞ্চয়ের প্রবৃত্তি। ব্রাহ্মণ কাহারও প্রজা নহেন, তিনি রাজশাসনের বাহিরে, কেননা, তিনি নিজেই শাসন করিতে জানেন, নিজের অপরাধের শাস্তির জগৎ হাসিতে হাসিতে তিনি অগ্নিপ্রবেশ করেন। এই যে ব্রাহ্মণের আদর্শ বিদূষকাত্ম মহাব্রাহ্মণটি তাহা হইতে কতখানি পতিত হইয়াছে! প্রথমতঃ, তাহার আকৃতির বিকৃতি বা হ্রাসতা হাসির উদ্রেক করে। দ্বিতীয়তঃ, যজ্ঞ-বাজন-অধ্যয়নাদির বাডির কাছেও সে যায় না, প্রতিটি কথাই তাহার মূর্থতা ধরাইয়া দেয়। আবার, এই মূর্থের মুখেও ব্রাহ্মণজনাচিত উচ্চ দার্শনিকতার বাণী মাঝে মাঝে আবির্ভূত হয়, তাহাই চরম অসঙ্গতির পরিচায়ক বলিয়া হাসির কারণ হয়; অসংবদ্ধ প্রলাপের মত শুনায। তৃতীয়তঃ, সে রাজার স্বাবক, রাজমনস্তপ্তির জগৎ হাসির অবতারণা করা তাহার কাজ। তবে এই কাজের মধ্যে তাহার হীনতা বা উদ্বেগপ্রবণতা নাই, তাই ইহা ঠিক তোষামোদ নয়। উদরারের জগৎ বা কাহারও মনস্তপ্তির জগৎ তোষামোদ করিলে নিজের আত্মাই সংকুচিত হয়, এই মহাব্রাহ্মণটি রাজাকে ভালবাসিয়া তাঁহার বয়স্ক-হিসাবেই রাজসঙ্গ করে। রাজা তাঁহার ব্রাহ্মণমহাদা মানিয়াই চলেন। সরল বিশ্বাসী এই ব্রাহ্মণ রাজাকে ভালবাসিয়া যাহা করে তাহার মধ্যেই অসংগতিজনিত হাসির উপাদান মিলে। এ-হাসি বিদ্রূপের হাসি নয়, ইহা বিশুদ্ধ এবং স্বচ্ছ সমবেদনা-মিশ্রিত। ব্রহ্মপরায়ণ ব্রাহ্মণের উদরপরায়ণতার মধ্যে সমাজের প্রতি ভালবাসা-মিশ্রিত ব্যঙ্গ নিহিত রহিয়াছে। বিদূষক-চরিত্রের মধ্য দিয়া সমাজের প্রতি যে ব্যঙ্গ করা হইয়াছে, তাহা অতি উন্নত স্তরের এবং সংস্কৃত নাট্যকারগণের সংগতি ও শালীনতাবোধের পরিচায়ক। মুচ্ছকটিক নাটকে বিদূষক-চরিত্র হস্তুরসের অবতারণা না করিয়া উদারহৃদয়, পরোপকারী, দুর্দিনের বন্ধু, স্বয়ংপ্রিয়, সত্যকার ব্রাহ্মণরূপে চিত্রিত হইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের হাতে পড়িয়া বাংলা নাটকে এই বিদূষক-চরিত্রই ভগবান্ রামকৃষ্ণদেবের আদর্শে বিভাহীন, সরলমতি, সহজভক্ত, স্বতঃস্ফূর্ত ব্রহ্মজ্ঞানসম্পন্ন মহামানবরূপে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছেন। সংসারের মধ্যে থাকিয়াও তিনি জগতের ধূলিজালের উর্ধ্বে। সংসারের দুর্ভেদ্য মায়া ভেদ করিয়া তিনি সত্যকার নির্মল শাস্তির আলো দেখেন ও দেখাইয়া জগৎকে শাস্ত দান করেন। ভগবান্ শ্রীকৃষ্ণ তাঁহাকেই সখা বলিয়া আনিজন দেন।

লক্ষ্য করিবার বিষয়, ব্যঙ্গের ভিতর দিয়া মানুষকে আঘাত করিয়া তাহার তুচ্ছতা ও দুর্বলতা তুলিয়া ধরিবার যে প্রয়াস, বিদূষক-চরিত্রে তাহা নাই। বিদূষক মূৰ্খ হইতে পারে, তাহার ক্রিয়াকলাপ হাসির উদ্দেশ্য করিতে পারে, কিন্তু চরিত্রগত হীনতা বা নীচতা তাহার নাই। ব্রাহ্মণের মৰ্যাদা রক্ষা করিয়াও যে তাঁহাকে লইয়া কতখানি বিস্তৃত আমোদ করা যায়, ভারতীয় সংস্কৃত নাট্যকারগণ তাহা দেখাইয়াছেন। আবার, সমাজের সর্বশ্রেষ্ঠ শ্রেণীতে জাত লোককে লইয়া ব্যঙ্গ যে সমাজ সহ্য করিয়াছে, সে সমাজের উদারতাও লক্ষ্য করিবার মতো।

তবে সমাজের নীচস্তরের লোকের চরিত্রগত অসংগতি বা দুর্বলতা লইয়া আমোদমিশ্রিত ব্যঙ্গ সংস্কৃত নাট্যকারগণ করিয়াছেন। রাজপুরুষদের চারিত্রিক অধঃপতনের চিত্রও তাহারা আঁকিয়াছেন।

সংস্কৃত নাটকে  
নীচস্তরের লোকের  
চরিত্র-অবলম্বনে  
হাস্যরস সৃষ্টি

ধর্মের নাম করিয়া নৃশংসভাবে পশুবর্ধন করেন যে শোত্রিয়গণ,  
তাঁহারাও এই নাট্যকারদের ব্যঙ্গের বস্তু হইয়াছেন।  
মলিয়ার-ইব্‌সেন-বার্ণার্ড শ-এর নাটকে সমাজের সর্বস্তরের  
মানুষের প্রতি যে তীব্র ব্যঙ্গবাণ বর্ষিত হইয়াছে, সংস্কৃত নাটকেও তাহার  
সন্ধান কিছু-না-কিছু অবশ্যই মিলে, তবে তাহা যুগোপযোগী বা পাত্রোপযোগী  
রকমে।

‘শকুন্তলা’ নাটকের ষষ্ঠ অঙ্ক। মামার জোরে, ভগিনীপতির জোরে চাকুরী, শুধু বর্তমান যুগেই হইতেছে এমন নহে, বোধ হয় আবহমানকাল হইতে কিছু-না-কিছু পক্ষপাতিত্ব চলিয়া আসিতেছে। “দাদার ‘ভাই’ না হইয়া যদি ‘শালা’ হইতাম, তবে কপাল ফিরিত,” এই জুহুযোগ কালিদাসের যুগের লোকেরা করিয়াছেন কিনা জানি না, তবে ‘নাগরিক’ অর্থাৎ ‘নগররক্ষীদের প্রধান’-হিসাবে রাজশ্রাণালকে আমরা কালিদাসের নাটকে দেখিতেছি! শাসন-ব্যবস্থার প্রতি ইহা কটাক্ষপাত সন্দেহ নাই। ইহার শিক্ষাদীক্ষা, বিদ্যাবুদ্ধিও ‘তথৈব চ’। ইতর-জনের ভায় এই রাজশ্রাণালকও প্রাকৃতভাষী, শুধু রাজার স্ত্রীর ভাই হইলেই মূৰ্খকেও উচ্চপদ দেওয়া যায়। ইনি আবার চরিত্রবান্‌ কম নন, চঞ্চলজ্ঞানীও ঠিক ততখানি। যে ধীবরটিকে তিনি বাধিয়া আনিয়াছেন, নানাপ্রকার ব্যঙ্গ করিয়াছেন, সে-ই যখন রাজার নিকট হইতে অনেক অর্থ পাইতেছে, তখন নাগরিক তাহাব সঙ্গে বন্ধুত্ব করিয়া তাহার নিকট হইতে অবাধে ঘুষ গ্রহণ করিতেছেন। পুলিশী চরিত্রকে কালিদাস কী অপূৰ্ব দৃষ্টিতে দেখিয়াছেন! ইহার

ব্যাখ্যা করা নিম্প্রয়োজন। মলিয়ারের নাটকে ব্যঙ্গও এই রাজপুরুষদের লইয়া অনেকখানি চলিয়াছে। রাজপুরুষদের তাহাতে গাভ্রদাহ কম হয় নাই। ‘শকুন্তলা’ নাটকের এই অঙ্কে ব্যঙ্গ জমিয়াছে চমৎকার ভাবে। যিনি ঘুষ খাওয়াকে অপকৃষ্ট কর্ম বলিয়া মনে করেন না, তিনিই আবার ধীবরের বৃত্তির নিন্দা করিতেছেন—‘তোমর জীবনোপায় অতি বিপুল!’—একটি অপকর্মকারী যখন অল্প ব্যক্তির ভাল কাজেরও নিন্দা করে, তখন নিজের গায়ের দিকে তাকাইয়া কথা বলে না—ইহাই একটি চরিত্রগত শ্রেষ্ঠ humour। ধীবরটি ইহার উত্তর দিল আরো চমৎকার হিউমারের দ্বারা। ‘কোনো কাজ স্বভাবতঃ বিনিমিত হইলেও তাহা ত্যাগ করিতে হইবে—এমন কথা নাই। কারণ, পশু-মারণ কর্মটি নিদারুণ হইলেও শ্রোত্রিয়গণ নির্মমভাবে তাহা করিয়া থাকেন।’ যে ধর্মের মধ্যে সর্বজীবে মমত্ববোধ প্রসারিত, সেই ধর্মই শুধু চিরাচরিত প্রথা-হিসাবে নির্মম আচরণ করা হয়। নীতিবোধের এবং প্রথার মধ্যে ইহা কি চরম অসংগতির পরিচায়ক নয়? আর এই অসংগতিকে আমরা মানিয়া লইতেছি আমাদের ভারতীয় মনের মর্মমূলে আবদ্ধ ধর্মীয় সংস্কারের বশে। তাহা হইলে তথাকথিত প্রথা মানুষকে কতখানি বিচারহীন এবং নির্মম করিয়াছে।

ইংরেজী কমেডীর বহু বিচিত্র বিভাগ থাকিলেও আমরা ইউরোপের দুই প্রধান নাট্যকারের শৈলীর মানদণ্ডে কমেডী-প্রহসনকে দুইটি প্রধান শ্রেণীতে ভাগ করিতে পারি। রোমক ও ইতালীয় কমেডী এবং খাস ইংলণ্ডীয় হাস্যরসাত্মক নাটকের ধারা শেক্সপীয়ারের কমেডীতে আসিয়া মিলিয়াছে। শেক্সপীয়ার নিপুণ শিল্পী, তিনি প্রাচীন ধারাবাহিক হইতে গ্রহণযোগ্য বাহা পাইয়াছেন, তাহা লইয়াছেন, তারপর এলিজাবেথীয় জীবনাদর্শে স্বকীয় অভিনব সৃজনী-প্রতিভার স্পর্শে অনবদ্য রোমান্টিক কমেডীসৃজন্য করিয়াছেন। শেক্সপীয়ারের সৃষ্টি তিল তিল আহরণের দ্বারা রচিত তিলোত্তমা। ইহা উপকরণ উপচাইয়া স্রষ্টার সর্বজন-মহিমা ঘোষণা করিতেছে।

ফরাসী নাট্যকার মলিয়ার নাটকে হৃদয়বস্তা অপেক্ষা বুদ্ধিমত্তার আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছেন বেশি। তাই তাঁহার ব্যঙ্গ—তীব্র তীক্ষ্ণ মননশীলতার ব্যঙ্গ। শেক্সপীয়ারের পরবর্তী কালের restoration comedyর উপর তাই মলিয়ারের প্রভাব বেশি। তাই অতি সংক্ষেপে আমরা যদি বলিতে চাই, তাহা হইলে বলিব, কমেডীকে স্থূলভাবে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা যায়,—শেক্সপীরীয় এবং মলিয়ারীয়।



সংস্কৃত কমেডীগুলির মধ্যে বুদ্ধিপ্রধান ব্যঙ্গ এবং ভাবাবেগমিশ্র কৌতুক পাশাপাশি মিশিয়া রহিয়াছে। কারণ, ভারতবর্ষ চিরদিনই চিন্তা ও অশুদ্ধতির শেক্সপীরীয় কমেডী ও সংস্কৃত কমেডীর রোমান্টিক প্রেমাদর্শ শেক্সপীয়ারের অনেক কমেডীর সাধুশ উপজীব্য, সংস্কৃতের বহু নাটকের অবলম্বন তাহাই।

শেক্সপীয়ারের রোমান্টিক নাটকের নায়কের মতো সংস্কৃত নাটকের নায়কগণও অনঙ্গ দেবতাকে মহাপ্রভাব বলিয়া স্বীকার করিয়াছেন। শেক্সপীয়ারের রোমিও জুলিয়েটের জ্ঞান প্রাণ দিয়াছে, শ্রীকৃষ্ণের 'রত্নাবলী'র নায়ক রাজা সাগরিকার জ্ঞান নিজ প্রাণ তুচ্ছ করিয়া জলন্ত অগ্নিরাশির মধ্যে প্রবেশ করিয়াছেন। সংস্কৃত নাটকের কোনো নায়ক গাছে গাছে নিজের প্রেমপত্র বুলাইয়া রাখেন নাই, কিন্তু সব কাজ ভুলিয়া প্রিয়ার চিত্রকলায় নিবদ্ধদৃষ্টি হইয়াছেন। শেক্সপীয়ারের নাটকে একজনের পরিবর্তে আর একজনকে ধরিয়া লগ্জার (false identity) জ্ঞান ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাত যেমন সৃষ্টি হইয়াছে এবং কৌতুকরস জমিয়াছে, সংস্কৃত নাটকেও তাহার অভাব নাই। 'রত্নাবলী' নাটকে 'বাসবদত্তা'কে রত্নাবলী বলিয়া ভুল করায় নাট্যকাহিনী উলট-পালট হইয়া গেল। 'মুচ্ছকটিকে'র সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করিব বলিয়া এখানে প্রসঙ্গতঃ উহার উল্লেখ করিলাম না।

তবে একটা কথা আমরা স্বীকার করিব। ইংরেজী নাট্যাদর্শে আমরা যাহাকে 'কর্ম' বলি, তেমনি ধরনের 'কর্ম' সংস্কৃত নাটকে কম। আর কম বলিয়াই কর্ম-সম্ভাবিত 'চরিত্র'ও সংস্কৃত নাটকে সাধারণতঃ চিত্রিত হয় নাই। একজ্ঞ সংস্কৃত নাটকের দোষ না-দিয়া, আমার মনে হয়, উহাকে উহার নিজের আদর্শেই বিচার করা ভাল। সংস্কৃত আলাংকারিকগণ 'রূপক'কেও কাব্য বলিয়াছেন, উহা 'দৃশ্য কাব্য'। ঘটনার জটিলতাকে এড়াইয়া বা 'বিধ্বস্তক' 'প্রবেশক'-এর মধ্য দিয়া প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ করিয়া সংস্কৃত নাট্যকারগণ এমন কতকগুলি নির্বাচিত মুহূর্ত বাছিয়া লইয়াছেন, যাহার মাধ্যমে স্থান-কাল-প্রসঙ্গের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় পাত্রপাত্রীর অন্তরের স্থায়ী ভাব উৎসারিত হইয়া রসাত্মক বাক্যে প্রকাশিত হইতে পারে। অনেক ক্ষেত্রে অক্ষম বা অল্প-ক্ষমতাসম্পন্ন নাট্যকারের রচনায় এই রসস্ফূরণ-ব্যাপারটি নিতান্ত গতানুগতিকতায় পৰ্যবসিত হইয়াছে। বাহিরের ঘটনার আঘাতে পাত্রপাত্রীর অন্তরের ভাব উৎসারিত করিতে না পারিয়া তাহারা বহিঃস্থ শৈলীর এবং ব্যব্যপ্রসিদ্ধ আনুশঙ্গিকের উপর জোর দিয়াছেন বেশি। কোকিল ডাকিলেই

বিরহিণীর প্রাণ কাটিয়া গিয়াছে। হয়তো ঘটনাপুঞ্জ এবং চরিত্রের সংঘাতে তজ্জন্ত পূর্ব-প্রস্তুতি হয় নাই, তাই অনেক সময়ে চরিত্রগুলি নিস্ত্রাণ খেলার পুতুলের সামিল হইয়াছে।

অবশ্য একথাও মনে রাখিতে হইবে যে, সংস্কৃত সাহিত্যে এমন নাটকও আছে, বাহার মধ্যে মানুষের কর্ম চিন্তা-অনুভূতির প্রকাশ অপূর্ব শিল্প-মহিমা লাভ করিয়াছে। কর্মের সংজ্ঞা দিতে গিয়া আয়ুর্বেদাচার্য চরক বাহা বলিয়াছেন, তাহা হইতে সংক্ষেপে হৃন্দর করিয়া আর কিছু বলা যায় না। তিনি বলিয়াছেন, 'শরীর, বাক্য এবং মনের প্রবৃত্তিই হইল কর্ম'।\* বাহিরের কোনো প্রেরণায় অন্তরের মূগ্ধ বাসনা-সংস্কার জাগ্রিত হইল। তাহার ফলে আমার বাহিরের পরিবেশ এবং অন্তরের ধারণা-বাসনা-সংস্কাররাজির মধ্যে আসোড়ন বা ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া শুরু হইল। সেইজন্ত আমি কিছু বলিলাম বা করিলাম। এই অন্তর-বাহিরের সমস্ত ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া এবং তাহার ফল, এই সবটুকুর সামগ্রিক প্রকাশই হইল নাটকের 'কর্ম'। সংস্কৃত নাটকে আমরা কর্মকে সাধারণতঃ পাই 'ফল'-হিসাবে, 'প্রক্রিয়া'-হিসাবে নয়। তাই প্রক্রিয়া হইতে ফলে পৌছাইবার সময়ে পাত্রপাত্রীর যে অন্তর্ধান নাটকে আমরা আশা করি, সংস্কৃত নাটকে তাহা পাওয়া যাইবে না। ইহার কারণও আছে। সংস্কৃত নাটক একটা স্থনিয়ন্ত্রিত সমাজব্যবস্থার অলংকার-শাস্ত্রের আবেষ্টনীতে জন্মলাভ করিয়াছিল। সমষ্টি-জীবন হইতে ব্যক্তি-জীবন, রাজার জীবন হইতে দীন ভিখারীর জীবনও সমাজের এই গায়-অন্ডায় বা কর্তব্যাকর্তব্যের নীতিকে স্বীকার করিয়া ছল। চোর চুরি করিতে গেলেও এই নীতিজ্ঞান বিসর্জন দিতে চায় নাই। কার্তিকের পুত্রগণ নিজেদের কার্য সমর্থন করিবার জন্ত সব সময়েই 'চৌরধর্মনীতি'র লোহাই দিয়াছে। আর 'রামাদিগণ প্রবর্তিতব্যম্' নীতি

অনুসরণের ফলে নায়ক-নায়িকাগণ সব সময়েই সমাজের সংস্কৃত নাট্যসাহিত্যে আদর্শস্থানীয় নরনারী হইয়াছেন। ভারতীয় জীবনাদর্শে ট্রাজেডী নাই কেন?

তাঁহারাই সমাজের আদর্শ নরনারী, ঈহাদের চরিত্র স্থনিয়ন্ত্রিত বা বৃত্তি-প্রবৃত্তিগুলি বশীভূত। কোনো বিশেষ প্রবৃত্তির আবেগে ভাসিয়া গিয়া জ্ঞান-নীতি লঙ্ঘন করা বা বিভিন্ন নীতিবোধের মধ্যে ভারসাম্য হারাইয়া ফেলা ইহাদের পক্ষে অসম্ভব এবং অবাঞ্ছিত। এইজন্ত সংস্কৃত নাটকে ট্রাজেডীর আবির্ভাব হইতে পারে নাই। প্রবৃত্তি-সংস্কৃত যে মহাজীবনে

জিজ্ঞাসা অসমাহিত থাকিয়া যায়, সংস্কৃত নাটকে তাহার স্থান নাই। আবাস, দৈব-দুর্বিপাকের মাধ্যমে জীবনের যে বিষাদময়ী পরিণতি আসিতে পারে, তাহাকে অবলম্বন করিয়া ভারতীয় নাট্য-সাহিত্যে গ্রীক ট্রাজেডীর মতো বিয়োগান্ত-নাটক রচিত হইতে পারিত। কিন্তু ভারতীয় জীবনবোধে ইহকাল-পরকাল সাময়িক বিচ্ছিন্ন ঘটনা, এবং মহাকালের অনন্ত লীলা এমনই এক অখণ্ড একান্ত্রে জড়িত যে, তাহার মধ্যে কিছুই অসীমায়িত থাকে নাই, তাই ভারতবর্ষে গ্রীক ট্রাজেডী সম্ভবপর হয় নাই।

অবশ্য মানবজীবনের বিষাদময়ী পরিণতি-সম্বন্ধে ভারতীয় মনীষিগণ যে অবহিত ছিলেন না, তাহা নহে। তবে জীবনে তাঁহারা ট্রাজেডী চান নাই কিংবা ট্রাজিক চরিত্রকে মহীয়ান বা শ্রদ্ধেয় বলিয়া স্বীকার করেন নাই। তাই সাহিত্যেও তেমন ধরনের চরিত্র মর্যাদা পায় নাই। কারণ, ভারতীয় সাহিত্য রসপরিবেশনকে যতই গুরুত্ব দিক না কেন, ‘স-হিতত্ব’ অর্থাৎ সাহিত্যের মধ্য দিয়া সমাজের কল্যাণ করার দিক্‌টা কিছুতেই উপেক্ষা করিতে পারে নাই। ভারতীয় সাহিত্যিকগণ দেখিয়াছেন, ট্রাজিক চরিত্রগুলি ধুমকেতুর মতো গগন আলোকিত করিয়া উদিত হইয়া বিশ্বজনের কোতুলকী দৃষ্টি আকর্ষণ করিলেও উহারা নিজেদের আবির্ভাব ও তিরোধানের দ্বারা নিজেদের এবং পারিপার্শ্বিক জগতের কোনো কল্যাণ তো করিতে পারেই নাই, বরং অকল্যাণই করিয়া গিয়াছে। ভারতীয় সাহিত্যিক তাই দুর্ধোদন, কংস, জরাসন্ধ, শিশুপালকে দেখিয়াছেন, কিন্তু শ্রীকৃষ্ণকে চাহিয়াছেন; রাবণকে আকিয়াছেন, শ্রীরামচন্দ্রকে পূজা করিয়াছেন। কিন্তু কি করিয়া কংস, শিশুপাল, রাবণের উৎপত্তি হয় তাহা তাঁহারা জানিতেন। ইহাদিগকে নায়ক করিলে উৎকৃষ্ট ট্রাজেডী রচিত হইতে পারিত, ভারতীয় সাহিত্যিকগণ সে পথে যানই নাই। ‘মণিভূষিত’ স্বর্গীয় মতো এই শক্তিমান, বিজ্ঞানস্কৃত দুর্জনদের ‘ভয়ংকর’ বলিয়া পরিত্যাগ করিয়াছেন। কিন্তু তাঁহারা ঠিকই জানিতেন, কোনো বিশেষ প্রবৃত্তির বশে, বিশেষ বাসনা চরিতার্থ করিতে গিয়া মানুষ এমনভাবে মরিয়া হইয়া উঠিতে পারে যে, শেষ পর্যন্ত সে নিজের ধ্বংসের পথ নিজেই প্রশস্ত করে। গীতায় শ্রীকৃষ্ণ বলিতেছেন, “কোনো কিছুর ধ্যান করিতে করিতে পুরুষের তৎপ্রতি ‘সদ’ ‘সম্যক্’ গমনের ইচ্ছা’ বা ‘পরিপূর্ণভাবে উহা পাইবার বাসনা’ হয়,” যেমন সীতার রূপমাধুর্য ধ্যান করিতে করিতে রাবণের মনে সীতার সৌন্দর্য-ভোগের বাসনা জাগিয়াছিল। এই ‘সদ’ হইতে ‘সম্যোহ’ বা ‘কর্তব্যাকর্তব্য-জ্ঞানহীনতা’ দেখা দেয়, সে অবিস্মৃতকারী হইয়া উঠে। অন্তে উপদেশ দিলে

বা নিবেদন করিলেও সে শোনে না। সীতার রূপলোলুপ রাবণ মারীচের নিবেদন, মাল্যবানের উপদেশ, বিভীষণের অমুনয়, সমস্তই উপেক্ষা করিয়া নিজের বিপদ ডাকিয়া আনিল। আর এই সম্মোহ হইতে তাহার চিন্তাজগতে এমন আলোড়নের সৃষ্টি হয় যে, সে আর মাথা ঠিক রাখিয়া, গুছাইয়া কাজ করিতে পারে না, স্মৃতিভ্রংশ এবং বুদ্ধিনাশ তাহার অবশ্যজ্ঞাবী পরিণাম। সে চলিতে চলিতে হঠাৎ ভুল করিয়া বসে, ভাল করিতে মন করে, তাহা হইতে তাহার বিনাশ সূচিত হয়। এই প্রবৃত্তিতাড়িত চরিত্রগুলি যত জটিল এবং স্ববদ্বল্যই হউক না কেন, ভারতবর্ষে তাহারা প্রজ্ঞা পায় নাই। ইহাদের কর্মকে ‘অকর্ম’ বলিয়া অভিহিত করা হইয়াছে, ইহাদের কর্মের ‘দিবা’কে অজ্ঞতার অন্ধ-তমসাবৃত্তা ‘নিশা’ বলা হইয়াছে।

এই একই কারণে ভারতীয় ‘কমেডী’ এবং ইউরোপীয় ‘কমেডী’র জীবন-বোধে পার্থক্যও রহিয়াছে অনেকখানি। ভারতবর্ষে ফলস্টাফের সৃষ্টি হয় নাই। দুঃশ্রুত, অগ্রিমিত্র, উদয়ন, চারুদত্ত যে জগতের অধিবাসী, অর্গ্যাণ্ডো, এটনিও, ব্যাসানিও, ফার্ডিনান্ড প্রভৃতি সে রাজ্যের লোক নহেন। সমাজের যাহারা শ্রেষ্ঠ, তাহাদের আচরণে এমন কিছু থাকিবে না, যাহার দ্বারা অবর জনগণ অপকৃত হইতে পারে। তাই শ্রেষ্ঠগণের আমোদ-প্রমোদ, শেকস্পীরীয় কমেডী হাসি-তামাশা, সব কিছুই নিয়ন্ত্রণের সীমা অতিক্রম করিবে ও সংস্কৃত কমেডীর না, সমাজশৃঙ্খলা ভাঙিবে না। কৌতুকমিশ্র অপহৃদ বা জীবনবোধের পার্থক্য বুদ্ধিবিকারী স্বকৌশল প্রত্যারণা প্রভৃতির মধ্য দিয়া এমন-কিছু তাহারা করিবেন না যাহা আদর্শ-হিসাবে গ্রহণ করিয়া অবর জনগণ বিভ্রান্ত বা বিপথে চালিত হইতে পারে। নায়ক-চরিত্রে তাই এমন ভুল বা চলনা-প্রত্যারণার আরোপ করা যাইবে না যাহা সত্য-সত্যই তাহাকে দুর্বল প্রতিপন্ন করে। স্তবরাং শ্রেষ্ঠ চরিত্রকে অবলম্বন করিয়া ব্যঙ্গ বা হাস্যরস-সৃষ্টির অবকাশ সংস্কৃত নাটকে নাই। সংস্কৃতে রোমান্টিক কমেডীর সৃষ্টি হইতে পারে নায়ক-নায়িকার প্রেম-অবলম্বনে, হইয়াছেও তাই।

কিন্তু এই প্রেমেরও বৈশিষ্ট্য আছে। ইহা সংঘমদ্বারা প্রেমের উচ্ছ্বসিত বজ্রা নয়। নায়ক-নায়িকা প্রেমকেই জীবনের যথাসর্বস্ব করিয়া লয় নাই। সমাজনীতি ধর্মনীতি প্রভৃতিকে মানিয়া লইয়াই তাহারা প্রেমদেবতার পূজা করিয়াছে। এই প্রেমদেবতা অন্ধ কিউপিড নন; রতি-সনাত ‘ভগবান’ অনঙ্গ।

সংস্কৃত সাহিত্যে শ্রেষ্ঠ রোমান্টিক কমেডী হইতেছে ‘অভিজ্ঞান-শকুন্তল’।

এই নাটকের শৈলী ও প্রেমের বৈশিষ্ট্য-সম্বন্ধে কিছুটা আলোচনা করিব। নাটকের বিষয়বস্তু হইল—তাপস-কত্তার সহিত রাজার প্রেম। রাজ-চরিত্রের গান্ধীর্ষ এবং তাপস-কত্তাজনোচিত সংঘম উভয়ই আমরা নাটকে আশা করি। নাট্যকার আশুত্ব এই দুইটিকে বজায় রাখিতে চেষ্টা করিয়াছেন। মনসিদ্ধ দেবতা নায়ক-নায়িকার অন্তরে চাক্ষু্য জাগাইয়াছেন, কিন্তু তাঁহাদের আচরণে চাপল্য বা তারল্যের স্টি কয়েন নাই, প্রেম লালসায় পৰ্ববসিত হয় নাই।

নাটকের আরম্ভটি অতি সুন্দর। ‘পরিণাম-রমণীয়’ স্বথকর বিষয়-সম্বন্ধিত কোনো নাট্যের অভিনয় হইতে যাইতেছে, সূত্রধারের উক্তি হইতে আমরা তাহা বুঝিতে পারি। এখনকার দিনগুলি ভাল। অতি যত্নে, আরামে এখন জলে অবগাহন করা যায়। পাটলিপুত্রের সংসর্গে এই দিনে বনবায়ু স্বরভি হইয়া উঠিয়াছে। পল্লববহুল তরুচ্ছায়ায় এই দিনে সহজেই ঘুমাইয়া পড়া যায়। পরিণামেও দিনগুলি আনন্দদায়ক। সূত্রাং বন-সংশ্রবে, আনন্দে, বিশ্রামে, বিশ্রান্ত আলাপে দিনগুলি অতিবাহিত করিয়া নায়ক-নায়িকা প্রেম-মিলন উপভোগ করুক। তাহাদের এই মিলনে বিরহ-বিচ্ছেদ কিছু আসিলেও পরিণামে তাহা মিলনের আনন্দে, রাজচক্রবর্তি-লক্ষণযুক্ত সন্তানলাভে রমণীয় হইয়া উঠুক। সূত্রধারের উক্তির মধ্য দিয়া যেমন রাজা দুঃস্থের শাস্তিহরণ, ক্লান্তিমোচন, বিশ্রামপিপাসু প্রেমার্তির ব্যঞ্জনা হইতেছে, তেমনি নটীর সংগীতের মাধ্যমে শকুন্তলার প্রতিও ইংগিত করা হইয়াছে। প্রেমের মধ্যে ভোগের দিক্ প্রবল হইয়া যাহাতে স্কুমারত্ব এবং কোমলতা নষ্ট না করে, দয়মান নায়ককে সে কথাও বলিয়া দেওয়া হইতেছে।

প্রস্তাবনার পর নাটকের সত্যকার আরম্ভ। রথারূঢ় অধিজ্যাকামূক মহারাজ দুঃস্থ প্রাণভয়ে পলায়মান যুগের অনুসরণ করিতে করিতে প্রবেশ করিতেছেন। যুগটিকে বধ করিবার জন্ত তিনি যখনই শর-সজ্জান করিতে যাইতেছেন, তখনই নেপথ্য হইতে নিষেধবাণী উচ্চারিত হইল, ‘হে রাজন্, এটি আশ্রম-যুগ; ইহাকে বধ করিবেন না।’ আশ্রম-পালিতা যুগাকী শকুন্তলা দুঃস্থদর্শনে পুষ্পবাণে আহতা হইবেন, এই নিষেধবাণীর মধ্য দিয়া কি তাঁহারই অদৃষ্টের ইংগিত সূচিত হইল না? নাট্যকার যে স্ক্রোশলে আমাদেরিগকে নাট্যকাহিনীর সূচনা ও পরিণতির আভাস দিতেছেন, তাহা বুঝিতে বিলম্ব হয় না। বৈধানস রাজাকে আশীর্বাদ

করিতেছেন,—দুঃস্থ পুরুষবংশের উপযুক্ত কাজ করিয়াছেন, তিনি বংশের উপযুক্ত গুণসম্পন্ন চক্রবর্তী পুত্র লাভ করুন। এই আশীর্বাণী যেমন নাটকের পরিণতির আভাস দেয়, তেমনি ‘পুত্রার্থে ক্রিয়তে ভাধা’ প্রভৃতি স্মৃতিবচন স্মরণ করাইয়া দিয়া দুঃস্থের শকুন্তলা সাক্ষাতের প্রতিও ইংগিত করে। কবিত্বপূর্ণ ব্যঙ্গনার মাধ্যমে নাট্যকার কথাবস্তুর উপস্থাপন করিতেছেন।

নাটকটির অঙ্গীরস শৃংগার। প্রথমাকাঙ্ক্ষি এই শৃংগার-রসের অবতারণায় উৎকৃষ্ট কাব্যগুণ এবং সূক্ষ্ম অথচ সুন্দর নাট্যকলার পরিচয় বহন করে। জলসেচনরত তাপসকত্তাত্রয়কে দেখিয়াই মহারাজ মুগ্ধ হইয়াছেন। শুদ্ধান্তঃ-পুরে যে সৌন্দর্য্য দুর্লভ, তাহা যদি আশ্রমবাসিনীগণের থাকে, তাহা হইলে উত্তানলতা বনলতা-কর্তৃক দূরীভূতা হইয়াছে। এই সৌন্দর্য্য প্রশংসা আসক্তির পূর্বলক্ষণ। সমবেদনা প্রেমের সহচরী। অনসূয়ার কথাই সূত্র ধরিয়া রাজা মনে মনে আলোচনা করিতেছেন, শকুন্তলার এই অভাবসুন্দর দেহকে তপস্কার্য সাধন করাইয় ঋষি নিশ্চয়ই নালোৎপলপত্র-ধারা দিয়া শমীলতা ছেদন করিতে অধ্যবসায় করিতেছেন। রাজার মনের অবচেতন-স্তরে শকুন্তলার প্রতি যে প্রেম জাগিয়াছে, তাহাই সমবেদনার বাণীতে অভিযুক্ত হইতেছে। তারপর তিনি ইহাকে (শকুন্তলাকে) ভাল করিয়া দেখিয়া লইবার জন্য বৃক্ষের আড়ালে আত্মগোপন করিতেছেন। এই আত্মগোপ্তির কারণ কি? নিশ্চয়ই অন্তরে জাগরিত প্রেম রাজাকে দুর্বল করিয়াছে, তাই সংকোচ-মিশ্রিত এই সাবধানতা। নাট্যকার স্বকৌশলে রাজার এই সংকোচ-প্রচেষ্টায় সাহায্য করিতেছেন। শকুন্তলা বলিতেছেন, ‘সখি অনসূয়ে, প্রিয়ংবদা, আমার বঙ্কলটি খুব এঁটে বেঁধে দেওয়ায় আমি নড়তে-চড়তে পারছিনে। এটাকে একটু আলগা করে দাও না।’ প্রিয়ংবদাও কম যান না। তিনি বলিলেন, ‘তোমার যে যৌবন পয়োধর বিস্তার করেছে তার দোষ দাও।’ উক্তিটিতে রাজার স্তব্ধতা হইল। তিনি দেখিতেছেন, বঙ্কল-বসনেও শকুন্তলা অধিক সুন্দরী হইয়াছেন। তাহা ছাড়া, আরো একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। আশ্রমকত্তাগণ যৌবনধর্ম-সম্বন্ধে অনভিজ্ঞা নহেন; তাহারা এক একটি নারী ঋগ্বেদ বা মিরাগ্রাও নন। স্তব্ধতা পরবর্তী কালে ইহারা দুঃস্থ-শকুন্তলার প্রেমের ব্যাপারে দৌত্যে অংশ গ্রহণ করিলে তাহা আকস্মিক এবং অসংগত হইবে না। শকুন্তলার মনের অবচেতন-স্তরেও দাম্পত্যপ্রেম-সম্বন্ধে সংস্কার ছিল, নাট্যকার তাহাও আমাদের কাছে জানাইয়াছেন। অনেক সময়ে দেখা

যদি, অনেক বক্ষ্যাবধি বিভালছানাকে কোলে লইয়া আদরবস্ত্র করিয়া অতৃপ্ত মাতৃস্নেহ চরিতার্থ করে। যুবতী শকুন্তলা তেমনি নবমালিকাকে সহকারের স্বয়ংবরবধু করিয়া নিজের স্বয়ংবর বাসনাই অভিব্যক্ত করিয়াছেন। স্ততরাং তপোবনে আজ দ্রুতস্তের আগমন অসময়ে এবং আকস্মিক নহে। বনজ্যোৎস্না আজ নবকুসুমবোবনা, সহকার ও স্নিগ্ধপল্লবোদগমের জন্ত উপভোগক্ষম। এই নন্দিতীর দিকে লোলুপদৃষ্টিতে তাকাইয়া প্রফুল্লা বনজ্যোৎস্নারূপিনী শকুন্তলা আজ কোন্ সহকারের অপেক্ষা করিতেছেন? সে কি মহারাজ দ্রুতস্তের নয়? প্রিয়ংবদা কিন্তু শকুন্তলার মনের কথা বুঝিয়া ফেলিয়াছেন—‘বনজ্যোৎস্না! যেমন অল্পরূপ পাদপে সংগতা হইয়াছে, আমিও কি আত্মাহরূপ বর লাভ করিব না?’ শকুন্তলা নিজের মনোভাব গোপন করিবার জন্ত বলিলেন, ‘এটা তোমার নিজের মনের কথা।’

ব্যঞ্জনা স্পষ্টীকৃত হইল। স্ততরাং নাট্যকার আর অগ্রসর হইলেন না। এবারে মহারাজ দ্রুতস্তের ব্যাপার। পুরুবংশীয় ক্ষত্রিয়, অর্থাৎ মূর্খাভিষিক্ত বিশ্রু তিনি। ঋষির সর্বপাত্নীয় গর্ভজাত কন্তাকে তিনি বিবাহ করিতে পারেন না, অথচ শকুন্তলার প্রতি তাঁহার মন ছুটিয়াছে কেন? রাজা যে মোহগ্রস্ত নন, এটা আমরা বুঝিতে পারি। মোহমুগ্ধ ব্যক্তির আত্মবিশ্লেষণের বাসনা খুব একটা থাকে না। দ্রুতস্ত ভাবিতেছেন, এই কন্তা নিশ্চয়ই ক্ষত্রিয়ের বিবাহযোগ্যা, কারণ, আমার আর্ধ মন উহাকে অভিলাষ করিতেছে। কোনো বস্তু-সম্বন্ধে সন্দেহের উদয় হইলে সং ব্যক্তিগণের অন্তঃকরণ-প্রবৃত্তি-গুলিই প্রমাণ।

রাজা যখন স্থিরনিশ্চয় হইলেন যে, কন্তাটি ক্ষত্রিয়ের বিবাহযোগ্যা, তখন তিনি বুঝিতে পারিলেন যে, উহার সৌন্দর্যে আকৃষ্ট হইয়া তিনি অজ্ঞায় করিতেছেন না। মানস-সংগারের অপূর্ব আয়োজন চলিয়াছে এই অকটিতে। এই মোহিনী প্রিয়া শকুন্তলার অধর-সুখ-পানের বাসনা জাগিয়াছে রাজার অন্তরে। কিন্তু তাহা সম্ভবপর নয়। ভ্রমরাক্রান্তা শকুন্তলার পলায়ন-প্রচেষ্টা এবং ভ্রমরের তাড়নাকে অবলম্বন করিয়া রাজা নিজেরই মনোভাব ব্যক্ত করিলেন।

নাট্যকার আর একটু অগ্রসর হইলেই তাহা অতিরিক্ত হইত। কালিদাসের রচনার একটা বড় গুণ যে, তিনি যথাস্থানে থামিতে জানেন। সখীদয় কৌতুক করিয়া বলিলেন, “আমরা তোমাকে পরিত্রাণ করিবার কে? দ্রুতস্তকে স্বরণ কর।” রাজা ভাবিলেন, এই আত্মপ্রকাশ করিবার উপযুক্ত

সময়। কিন্তু তিনি যে এতক্ষণ ধরিয়া স্কন্দরী শকুন্তলা এবং তাঁহার সখীদের দেখিতেছিলেন, তাঁহার কথায় তাহা বুঝিবার উপায় নাই। তিনি যে কথা বলিয়া আত্মপ্রকাশ করিলেন, তাহা প্রেমিকের কথা নয়, রাজপুরুষের কথা।— ‘পুরুবংশীয় নৃপতি বহুমতী শাসন করিতেছেন, শাসিতা মুগ্ধা তপস্বিকন্তার প্রতি অবিনীত আচরণ যে করে, সে কে?’ রাজা যেন পূর্ববর্তী ঘটনাবলীর কিছুই জানেন না, তাঁহার আগমন তপোবনে যেন নিতান্ত আকস্মিক। বিপদা ঋষিকন্তার কাতরোক্তি শুনিয়া তিনি যেন এইমাত্র তপোবনে আবির্ভূত হইয়াছেন।

ঘটনার মোড় ফিরিল। অননুয়া বলিলেন, ‘আধ, এমন কিছু অহিত হয় নাই, আমাদের এই প্রিয়সখী যধুকরের আক্রমণে কাতরা হইয়াছিলেন।’ বলিয়াই তিনি শকুন্তলাকে দেখাইয়া দিলেন। রাজার পক্ষে সুবিধা হইল, তিনি শকুন্তলার মুখের দিকে তাকাইয়া বলিলেন, ‘তপঃ বর্ধিত হ’চ্ছে তো?’ ঋষিগণের তপঃ বর্ধিত হইতেছে কিনা, রাজপুরুষের দৃষ্টি হইতে ইহাই হইবে প্রথম জিজ্ঞাসা। দুঃস্থ রাজকর্তব্য পালন করিলেন। কিন্তু সমস্ত ঘটনার পরিশ্রেক্ষিতে এই উক্তিটির মূল্য বিচার করিতে হইবে। জিজ্ঞাসাটি দুঃস্থের অন্তরের কথা নয়। কারণ, কিছুক্ষণ আগেই এই সব অনিন্দ্যস্কন্দরী কন্তাকে তপস্তায় নিযুক্ত করার জন্ত তিনি মহর্ষি কথকে অহুযোগ করিয়াছিলেন। ততরাং রাজকর্তব্য-রক্ষার জন্ত দায়ে ঠেকিয়া ঢেঁকি গেলার মতো কথাটি মহারাজ দুঃস্থের মুখ দিয়া বাহির হইয়া পড়িয়াছে। কিন্তু আসল জিজ্ঞাসা যে এটি নয়, তাহা আমরা একটু পরেই দেখিব। অননুয়া শকুন্তলাকে অতিথির পরিচর্যার জন্ত কুটীর হইতে ফল লইয়া আসিতে বলিলেন। কিন্তু রাজার ইচ্ছা নয় যে, শকুন্তলা চলিয়া যাক। তিনি বলিলেন, ‘আপনাদের মধুর বাক্যেই আতিথ্যের কাজ হইয়াছে।’ প্রিয়ংবদা বলিলেন, ‘তাহা হইলে এই প্রচ্ছাদ-শীতল সপ্তপর্ণ-বেদিকায় একমুহূর্ত বসিয়া পরিশ্রম বিনোদন করুন।’ রাজা বলিলেন, ‘আপনারাও পরিশ্রান্ত।’ অর্থাৎ রাজা চাহেন যে, শকুন্তলা এবং তাঁহার সখীদ্বয়ও যাহাতে চলিয়া না যান।

পারস্পরিক কর্তব্যের অহুরোধে সকলেই উপবেশন করিলেন। শকুন্তলার অবস্থাও রাজার অনুরূপ। শকুন্তলা আশ্রমবিরোধী মনোবিকারের জন্ত নিজের মনকে প্রসন্ন করিতেছেন। আগন্তকের সম্বন্ধে তাঁহার মনে যে কৌতূহল জাগিয়াছে, অননুয়ার প্রপ্নে তাহাই প্রকাশ পাইল। শকুন্তলা ব্যাকুলহৃদয়ে রাজার উত্তরের প্রতীক্ষা করিয়া বহিলেন। রাজা একেবারে পুরাপুরি



আত্মপ্রকাশ না করিয়া দ্ব্যর্থক ভাষায় উত্তর দিলেন, তবে তিনি যে রাজপুত্র এবং ধর্মাদিকরণে নিযুক্ত ইহা বুঝা গেল। ওদিকে শকুন্তলা স্বীয় প্রেমপ্রবণতা গোপন করিতে পারিতেছেন না, এবং সখীষ্ম তাহা ধরিয়া ফেলিয়াছেন। তাঁহারা বলিলেন, “তাত কথ আশ্র আশ্রমে উপস্থিত থাকিলে ‘জীবিত-সর্বস্ব’ দ্বারা এই অতিথির সংস্কার করিতেন।” মুখ্য নায়িকা ধরা পড়িয়াছেন। স্ততরাং তাঁহার কপট কোপ এবং অভিমানের পালা আরম্ভ হইল। শকুন্তলা বলিলেন, ‘তোমাদের মনে যা আসছে তাই বল্হ, আমি তোমাদের কথা শুন্ব না।’

দৃগন্ত এবং শকুন্তলার প্রেমচঞ্চল হৃদয়ের উদ্বেলতা উচ্ছ্বসিত ভাষায় প্রকাশিত না হইলেও আভ্যাসে, ইঙ্গিতে, প্রচেষ্টায় অতি সূক্ষ্মর অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে। যেখানে উভয় পক্ষেরই বাক্যে, কার্ণে, প্রচেষ্টায় সংযম এবং শালীনতা রক্ষা করিয়া চলিতে হইবে, অথচ মনসিজ-দেবতার ক্রিয়া-কলাপ গোপন করিতে চেষ্টা করিয়াও লুকানো বাইবে না, সেখানে কাব্যময় ইংগিত অবলম্বন করা ভিন্ন আর উপায় কি? কর্ম এখানে বাহিরের নয়, অন্তরের, কর্ম স্থূলরূপ হারাইয়া সূক্ষ্ম শক্তিরূপ লাভ করিয়াছে, কারণ, নান্নক-নায়িকাকে অবলম্বন করিয়া যে দেবতার লীলা চলিতেছে, তিনি চিত্তাশ্রয়ী অনঙ্গ।

যাহা হউক, রাজা প্রশ্নের পর প্রশ্ন করিয়া শকুন্তলার জন্মবৃত্তান্ত জানিয়া লইলেন। কিন্তু তবুও তিনি আশ্বস্ত হইতে পারিলেন না। কিন্তু যখন শুনিলেন যে, ইহাকে অমুরূপ বরে প্রদান করিবার জন্ত মহর্ষি সংকল্প করিয়াছেন, তখন আশাশ্রিত হইয়া মনে মনে ভাবিলেন, যাহাকে তিনি এতক্ষণ অগ্নি বলিয়া আশংকা করিয়াছিলেন, তাহা এখন স্পর্শক্ষম রত্ন বলিয়া মনে হইতেছে।

ওদিকে শকুন্তলার অবস্থাও লক্ষ্য করিবার মতো। শকুন্তলা এই প্রসঙ্গে জাতকৌতূহল। কিন্তু নিজের বিবাহবিষয়ক কথা উত্থাপিত হইয়াছে দেখিয়া বাহিরে লজ্জাজনিত রোষ প্রদর্শন করিয়া বলিতেছেন, ‘অনশ্বয়ে, আমি চলিলাম।’ ‘কেন?’ ‘এই অসম্বন্ধপ্রলাপিনী প্রিয়ংবদা যাহা বলিতেছে, তাহা আর্থা গোতমীকে জানাইবার জন্ত।’ গমনোচ্ছতা শকুন্তলাকে নিবারণ করিবার বাসনা রাজার মনে জাগিয়াছিল, কিন্তু তিনি আত্মবাসনা দমন করিলেন, তবে বুঝিলেন, তিনি শকুন্তলার প্রতি কতখানি আসক্ত হইয়াছেন। দৃগন্ত ধূর্তচূড়ামণি, অঙ্গুরীয়-দানে তিনি শকুন্তলাকে ধনমুক্ত

করিলেন। এই অঙ্গুরীদ-দানের অর্থ সম্পূর্ণভাবে আত্মপ্রেম-নিবেদন। তবুও তিনি আত্মপ্রকাশ করিতেছেন না, কারণ, তিনি এখনও শকুন্তলার মনোভাব জানিতে পারেন নাই। ভারতীয় বিবাহনীতির সংঘেয়ে বড় কথা হইল এই যে, নারীই পুরুষকে বর্ণে, বংশে, গুণে, জ্ঞানে 'বর' বা বরগীয় মনে করিয়া মুগ্ধহৃদয়ে তাহার নিকট আত্মনিবেদন করিয়া ধন্ত হইবে। তাই তো সে স্বামীর যোগ্য সন্তানের জননী হইবে। মহারাজ দুঃস্থ যতক্ষণ পর্যন্ত শকুন্তলার মনোভাব না জানিতে পারিতেছেন, ততক্ষণ পর্যন্ত সম্যকভাবে নিজের ভালবাসাও নিবেদন করিতে পারিতেছেন না। তবে শকুন্তলার প্রতি তাঁহার লোলুপ আকর্ষণ রহিয়াছে, তাহার জন্য তিনি আকারে-ইন্দিতে, নিদর্শনে নিজের শ্রেষ্ঠপুরুষত্বের পরিচয় যতটুকু পারেন দিয়া যাইতেছেন এবং অল্পদিকে বিজ্ঞ মনস্তাত্ত্বিকের মতো শকুন্তলাব বাক্য ও প্রচেষ্টায় প্রেমের প্রতিক্রিয়া লক্ষ্য করিয়া ভাবিতেছেন, শকুন্তলা তাহার প্রতি আকৃষ্টা হইতেছেন কিনা। ইংরেজী wooing এবং ভারতীয় প্রেমনিবেদনে পাথক্য এইখানে। ইংরেজী নাট্যে সাধারণতঃ নাটকই অগ্রসর হইয়া নারীর নিকট প্রেম নিবেদন করে। প্রেমিকার প্রসাদ-পাইয়া, তাহার দাস সাজিয়াও, নিজেকে ভাগ্যবান মনে করে। প্রেমিকা তাহার প্রতি আকৃষ্টা হইলেও অনেক সময়ে তাহাকে লইয়া খেলা করিবার অবকাশ পায়। নাটক যে তাহার প্রেম ও সৌন্দর্যের জালে মায়ামুগ্ধ কুরঙ্গের মতো আবদ্ধ হইয়াছে, তাহা সে বুঝিতে পারে। সঙ্গে সঙ্গে সে একথাও জানে যে, এই বশীকৃত প্রাণীর আর পলাইবার উপায় নাই। তাহাকে সম্পূর্ণভাবে আয়ত্তীকৃত জানিয়া নাটিকা তাই তাহাকে লইয়া খেলিবার অবকাশ পায়। তাই ইংরেজী নাটকে প্রেম লইয়া খেলা, রঙ্গ বা ছলনার যাহু অনেকখানি চলিতে পারে। নাটককে বোকা বানাইয়া নাটিকা বা নাটিকার সহচরীবৃন্দ অনেক সময়ে আনন্দে উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠে। সংস্কৃত নাটকে সে অবকাশ নাই। নাটিকা প্রেমে পড়িয়াছে তো মরিয়াছে। যে সম্পূর্ণভাবে নাটকের মধ্যে আপনাকে বিলাইয়া দিয়া ধন্ত হইতে চায়, তাহার খেলা করিবার অবকাশ কোথায়? তাই সংস্কৃত সাহিত্যে 'As You Like It' বা 'Twelfth Night' হওয়া সম্ভবপর নহে। সেখানে 'শকুন্তলা', 'রত্নাবলী', 'স্বপ্নবাসবদত্তা' এবং 'মুচ্ছকটিক' সম্ভবপর।

যাক। মনস্তত্ত্ববিদ রাজা শকুন্তলার প্রচেষ্টার মধ্যে তাঁহার অন্তরের ছায়া প্রতিফলিত দেখিতেছেন। তিনি বুঝিলেন, শকুন্তলাও তাঁহার প্রেমে পড়িয়াছেন। 'তিনি আমার কথায় কথা মিলাইতেছেন না, কিন্তু আমি

কথা বলিলে উৎকর্ষ হইয়া শুনিতেছেন। আমার মুখের দিকে তাকাইতেছেন না, অথচ ইহার দৃষ্টি অস্ত্র কিছুতেও নিবদ্ধ নহে।'

দুঃস্বস্ত-শকুন্তলার পূর্বরাগ তাঁহাদের বাক্যে ও কার্যে যথেষ্ট ব্যঞ্জিত হইল। নাট্যকার ইহাকে আর বেশীদূর টানিতে চাহিলেন না। নেপথ্যে ঘোষিত হইল, মহারাজ দুঃস্বস্ত যুগয়া-ব্যপদেশে আশ্রমের সন্নিধানে আসিয়াছেন। স্তবরাং তপস্বিগণ আশ্রমের প্রাণীদের রক্ষায় যত্নবান্ হইলেন। সখীদ্বয় ও শকুন্তলা কুটীরে গমন করিলেন। শকুন্তলা গমনে একটু বিলম্ব করিলেন এবং রাজার দিকে একটু দৃষ্টিপাতও করিলেন। রাজা আর রাজধানীতে কিরিয়া বাইতে পারিতেছেন না। তিনি স্থির করিলেন, আশ্রমের সন্নিহিত কোনো স্থানে অযুযাতিগণসহ থাকিবেন, শকুন্তলাকে ছাড়িয়া তাঁহার মন চলিতেছে না।

অনেকে অল্পবোধ করিয়াছেন, কালিদাসের নাটকে কর্ম নাই। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, কর্ম শুধু অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের আফালন নয়। যাহারা নিয়ন্ত্রিত-চরিত্র, তাহাদের কর্ম এবং যাহারা প্রবৃত্তির শ্রোতে গা ভাসাইয়া দিয়াছে, তাহাদের কর্ম এক নয়। স্থিতপ্রজ্ঞ শ্রোত্রিয়ের কর্মের মধ্যে যে সংঘম এবং নিয়মাত্মবর্তিতা থাকে, তাহার অস্ত্র কর্মের দহিরঙ্গ সংঘাতের তীব্রতা অনেকপাণি কমিয়া যায়। আবার, অন্তরের মধ্যমান প্রবৃত্তিগুলির তীব্র ঘাত-প্রতিঘাত যে ভিতর-বাহিরকে তীব্র দৃশ্যে আলোড়িত করিয়া বাহিরে কর্মের রূপ গ্রহণ করিবে, এই সমস্ত শ্রেষ্ঠ চরিত্রে তাহাও সম্ভবপর নয়। কারণ, কি করিতে হইবে, তাহাও ইহারা জানেন। তাই 'to do or not to do'র বালাই ইহাদের নাই। আবার, কি করিতে হইবে না, তাহাও ইহারা জানেন, তাই ইহাদের অন্তরের কোনো প্রবৃত্তিই দুর্দমনীয় হইয়া ওঠে না। সংস্কৃত নাটকে তাই ট্রাজেডি নাই।

দ্বিতীয় অঙ্ক। রাজা বিশ্রাম চাহিতেছেন, কারণ, ধ্যান এবং মননের মাধ্যমে এখন তিনি শকুন্তলাকে আশ্বাদন করিবেন। কিন্তু এ-বিশ্রাম শুধু রাজাই চাহিতেছেন না, সমগ্র পরিবেশই আজ বিশ্রামের অস্ত্র লালায়িত। বিদূষক এই যুগয়া-বাসনী রাজার সঙ্গে ছুটিয়া ছুটিয়া ক্লাস্ত। সেনাপতিও মনে মনে বিরক্ত হইয়া উঠিয়াছেন, তবুও রাজার মন রক্ষা করিবার অস্ত্র মুখে যুগয়ার প্রশংসা করিতেছেন। যুগয়া বদ্ধ হইল। আশ্রমের সন্নিধানে জীবহিংসা করা ভাল হইবে না বলিয়া রাজা যুগয়া নিবেদন করিলেন, কিন্তু এ-নিবেদের মূল কারণ প্রকাশ পাইল রাজার স্বগতোক্তি। যুগের চোখে

তিনি প্রিয়র বিলোল কটাক্ষ লক্ষ্য করিতেছেন, তাই শর-সন্ধানে প্রবৃত্তি হইতেছে না। রাজা ধীরে ধীরে বিদূষকের নিকট শকুন্তলার কথা বলিলেন, তিনি যে মুগ্ধ হইয়াছেন, তাহাও বলিলেন। কিন্তু কি উপায়ে শকুন্তলা-লাভ সম্ভবপর হইবে?

উপায় জুটিল। রাক্ষসের আক্রমণ হইতে আশ্রম-রক্ষার জন্ত রাজা অমুগ্ধ হইলেন। স্বকৌশলী নাট্যকার এখানে ঘটনার জটিলতা-সৃষ্টির বেশ কিছু পরিচয় দিয়াছেন। রাজা একমাত্র বিদূষকের নিকটই শকুন্তলার কথা বলিয়াছেন, শকুন্তলার সৌন্দর্যের প্রশংসা করিয়াছেন, কিন্তু তাহা অঙ্কস্থিত অত্যাশ্চর্য প্রসঙ্গকে একেবারে কোণঠাসা করিয়া স্ব-প্রকট হইয়া উঠে নাই। অত্যাশ্চর্য প্রসঙ্গের মতো শকুন্তলার কথাটাও একটা প্রসঙ্গ, বিশ্রান্তালাপের অঙ্গ। এখন রাজার তপোবনে অবস্থিতির সময়ে বিদূষকও যদি থাকিয়া যায়, তাহা হইলে এই স্থলবুদ্ধি মহাত্মাক্ষণটি হিতে বিপরীত ঘটাইয়া তুলিতে পারে। তাই ইহাকে সরানোর প্রয়োজন। স্বযোগও জুটিল, রাজমাতার ব্রত-পারণের সময়ে পুত্রকল্প এই বিদূষকটি রাজার প্রতিনিধিত্ব করিতে চাহিল। কিন্তু সব চেয়ে লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে রাজা আত্মরক্ষার জন্ত এখানে একটু মিথ্যার আশ্রয় গ্রহণ করিলেন। অন্তঃপুরে যাহাতে শকুন্তলার বিষয়ে কোন আলোচনা বা আলোড়ন সৃষ্টি না হয়, সেজন্ত তিনি বিদূষককে বলিলেন, শকুন্তলার সহক্রে তিনি এতদূর পরিহাস করিয়াছেন, যাহা বলিয়াছেন, তাহা সত্য নয়; স্বতরাং এ বিষয়ে বিদূষক যেন রাজধানীতে কিছু না বলে। ভবিষ্যৎ ঘটনার জটিলতার বীজ এইখানে উদ্ভূত হইল। পরবর্তী কালে দুর্বাসার শাপে রাজা যখন শকুন্তলার কথা একেবারেই ভুলিয়া গেলেন, শকুন্তলাও অঙ্গুরীয় দেখাইতে পারিলেন না, তখন বিদূষক রাজাকে পূর্ববৃত্তান্ত স্মরণ করাইয়া দিতে পারিতেন; কিন্তু সে পথও বন্ধ হইল। স্বতরাং নাটকীয় ঘটনার পরিণামমুখী গতির জন্ত যে গ্রন্থন-নৈপুণ্য প্রয়োজন শকুন্তলা নাটকে তাহা আছে।

তৃতীয় অঙ্ক দুইটি পিপাসু আত্মার মিলন লয়। বেশি কিছু বলিব না। স্বধু একটি প্রসঙ্গের আলোচনা করিব। সখীষয় দুগ্ধস্ত-শকুন্তলাকে নিভৃত্তে রাখিয়া চলিয়া গিয়াছে। মুগ্ধা নায়িকা শকুন্তলাও চলিয়া যাইবার জন্ত উৎসুক। কিন্তু এতদিন ধরিয়া যে মিলনের আয়োজন হইল, তাহার কি হইবে? রাজা প্রিয়র অধরস্বধা পান করিবার জন্ত তাহার মস্তক উন্নত করিলেন। কিন্তু নিয়তির নিষেধের মতো কয়টি কথা ছুটিয়া

আসিল, চক্রবাকবধু, রজনী উপস্থিত। তাপসী গৌতমী শকুন্তলাকে দেখিতে আসিতেছেন। প্রথম মিলনের পথে এই বাধা সকলের অজ্ঞাতসারে একটি অন্তর্ভুক্ত করিয়া গেল না কি? এই ইঙ্গিত দুর্ভাসার অভিশাপের পূর্বরূপ। গুরুজনের অজ্ঞাতে গান্ধার্যবিবাহে দয়িতের নিকট আত্মসমর্পণ বিপ্রকন্টার যোগ্য কর্ম নয়। উহা ক্ষত্রিয়ের আচরণ। শকুন্তলা বিশ্বামিত্রের কন্যা হইলেও আশ্রমে পালিতা। প্রবৃত্তির বশে আশ্রমধর্ম ভঙ্গ করা তাঁহার উচিত হইতেছে না। নাট্যকার এই সত্যকে স্পষ্ট করেন নাই। ইঙ্গিতে সারিয়া দিয়াছেন। স্পষ্ট করিলে নাট্যকারের উপদেশাত্মক ভঙ্গী প্রকট হইয়া নাট্যগুণ ক্ষুণ্ণ করিত।

বহু-আলোচিত মধুর চতুর্থাঙ্কটি বাদ দিলাম। পঞ্চমাঙ্ক-সম্বন্ধে কিছু বলিব। মহারাজ দৃশ্যস্থ শকুন্তলাকে ভুলিয়া গিয়াছেন। এই অন্ধ শকুন্তলার আগমন হইবে। হংসপদিকার নেপথ্য-সঙ্গীতে অল্পযোগের স্বর ভাসিয়া আসিল। নৃতনের পিয়াদী ‘অভিনবমধুলোলুপ’ রাজা দৃশ্যস্থ শকুন্তলা-রূপিণী ‘চূতমঞ্জরী’কে চুখন করিয়া অন্তঃপুরের পদ্মিনী-সংস্পর্শে আসিবামাত্রই কি করিয়া ঐ চূতমঞ্জরীকে ভুলিলেন? কিন্তু ভুলিয়া থাকা তো ‘ভোলা’ নয়। ‘বিশ্মতির মর্মে’ বসিয়া ঐ বিগত দিনের প্রেম রাজার ‘রক্তে দোলা’ দিতেছে। নাট্যকার বলিতে চাহেন, রাজা ইচ্ছা করিয়া শকুন্তলাকে ভোলেন নাই। দুর্ভাসার অভিশাপই ইহার কারণ। দুঃখের কারণ কিছু উপস্থিত না থাকিলেও এই গানে রাজার মন ব্যাকুল হইয়া উঠিয়াছে। রাজা কিছুতেই বৃত্তিতে পারিতেছেন না, এমন হয় কেন। ইহা যে শকুন্তলার প্রেমেরই অজ্ঞাত আকর্ষণ, তাহা বৃত্তিতে না পারিয়া তিনি ভাবিতেছেন, সঙ্গীতের আকর্ষণে আমাদের বোধের অতীত জন্মান্তরীণ কোনো সংস্কারকে মনে মনে স্মরণ করিয়াই বোধ হয় মানুষের এই অবস্থা হয়। শকুন্তলার প্রেমের স্মৃতিও আজ মহারাজ দৃশ্যস্থের নিকট জন্মান্তরীণ সংস্কারের মতো বিশ্মতির অতলগর্ভে বিলীন।

ভূমিকার এই সঙ্গীতটি সমস্ত অঙ্কটিকেই করণ-গম্ভীর করিয়াছে। অদৃষ্টদেবতার সাবধানী আকাশবাণীর মতো একটি গভীর বিষাদের বার্তা আভাসিত হইয়া উঠে হংসপদিকার এই গানে। আমরা বৃত্তিতে পারি, অনঙ্গদেবতার লীলায়, হাস্তোচ্ছল পরিবেশে যে দুইটি নরনারীর মিলন হইয়াছিল, তাহাদের জীবনে হয়তো গভীর বিষাদের ছায়া ঘনাইয়া আসিতেছে। আবার, এই গানটি দৃশ্যস্থের সমস্ত অপরাধ কালন করিয়া

দিয়াছে, রাজা ইচ্ছা করিয়া শকুন্তলাকে ভোলেন নাই। তাই এই অঙ্কে তিনি বখন নির্মমভাবে শকুন্তলাকে প্রত্যাখ্যান করিলেন, তখনও আমরা তাঁহাকে দোষ দিতে পারি না। বিশ্বতা শকুন্তলা এখন তাঁহার নিকট পরস্রী, হতরাং পৌরব-অন্তঃপুরে সে গ্রহণীয়া নহে; তবে শকুন্তলাকে গ্রহণ না করিলেও দুঃস্বস্ত রাজকর্তব্য ভোলেন নাই, তিনি সংশয়ে পড়িয়াছেন। শকুন্তলার সহিত তাঁহার যে কোন সম্বন্ধ হইয়াছিল, ইহাও তিনি যেমন মনে করিতে পারিতেছেন না, তেমনি ঋষিশিষ্যগণের অহুরোধে ইহাকে গ্রহণ করিলে তিনি পরজীঘ্রহণের পাপে লিপ্ত হইবেন কিনা তাহাও ভাবিতেছেন। এই সংশয় হইতে রক্ষা পাইবার জন্য তিনি পুরোহিতের পরামর্শ প্রার্থনা করিলেন। পুরোহিত যে পরামর্শ দিলেন, তাহাতে সহজেই মীমাংসা হইত। কিন্তু রাজচরিত্র এবং শকুন্তলার চারিত্রিক বিশুদ্ধি-সংক্ষে জনসাধারণের একটি কৌতূহল-পূর্ণ জিজ্ঞাসা রহিয়া যাইত, সেইজন্য শকুন্তলাকে মারীচের আশ্রমে বিরহের অগ্নিপরীক্ষায় বিশুদ্ধ হইতে হইয়াছে।

ইউরোপীয় নাট্যাদর্শে অবশ্য এই পঞ্চমাঙ্কেই ‘শকুন্তলা’ নাটকের যবনিকা-পতন হইতে পারিত, নাটকখানি হইত ট্র্যাজেডী। কিন্তু কালিদাস সে অবকাশ রাখেন নাই। নাটকের পরিণতির দৃষ্ট, অর্থাৎ সপ্তমাস্ক আকস্মিক নহে। রাজচক্রবর্তী ভরতের আবির্ভাবের জন্যই দুঃস্বস্ত-শকুন্তলার প্রেমলীলার আয়োজন হইয়াছিল। কুমার-জননী গৌরীর তপস্তার সগোত্র হইয়া শকুন্তলার প্রেম দেখা দিয়াছে, পার্থক্য এই যে, গৌরী তপস্তা করিয়াছিলেন সম্ভানলাভের আগে, আর শকুন্তলার তপস্তা সম্ভানলাভের পরে।

একটি কথা বিশেষভাবে লক্ষ্য করিবার মতো; প্রথম অঙ্ক হইতে তৃতীয় অঙ্ক পর্যন্ত রাজা শকুন্তলার দেহান্ত্রিত অনঙ্গের পূজা করিয়াছেন। কিন্তু রাজসভা হইতে শকুন্তলা বিদায় লইবার পর রাজা প্রেমের ধ্যে স্মৃতি-চর্চনা করিতেছেন, তাহার মধ্যে দেহরতির দিকটি প্রবল নহে। কাম অনঙ্গ হইয়া মনকে আশ্রয় করিয়াছে, প্রেম এখানে দেহাতীত। না জানিয়া অদৃষ্টের দোষে তিনি শকুন্তলার প্রতি যে দুর্য্যবহার করিয়াছেন, তাহার জন্য চলিয়াছে অহুশোচনা। আর সমস্ত বাসনার অন্তরালে যে একটি উপযুক্ত আত্মজ-লাভের বাসনা কাজ করিয়া যাইতেছিল, সমুদ্রব্যবহারী সার্থবাহ অপূত্রক ‘ধনমিত্রের’র প্রসঙ্গে রাজা তাহা প্রকাশ করিয়া ফেলিলেন— এই অনপত্যতা কষ্টকর। বহুধন এবং বহু পত্নী থাকিলেও ইহা হইতে

পারে, এই অনপত্যতার দুঃখ রাজা দুঃস্বপ্নের নিজের। সুতরাং বসন্তের ফুল থেকে গ্রীষ্মের ফল পর্যন্ত দেখানোর যে আয়োজন নাট্যকার করিয়াছেন, নাট্যকীয় ঘটনা-সংস্থাপন ও চরিত্র-চিত্রণের দিক দিয়া তাহা সার্থক।

শৈলী-সম্বন্ধে দুই-একটি কথা বলিয়া ‘শকুন্তলা’ নাটক শেষ করিব। ভারতীয় নাট্যরচনার সার্থক উদাহরণ ‘শকুন্তলা’। প্রথমতঃ হইতে সপ্তমতঃ পর্যন্ত নাটকের ঘটনার শ্রোত অব্যাহত ভাবে চলিয়াছে। নাটকের ঘটনা হইবে ‘গোপুচ্ছাগ্রসম্বিত’। ‘গোপুচ্ছাগ্রসম্বিত’ কথাটির ব্যাখ্যা দিতে গিয়া ‘দশরূপকে’র টীকাকার ধনিক বলিয়াছেন, যেমন গরুর লেজের অগ্রভাগের কোন লোম লম্বা, কোনটি বা খাট হয়, নাটকের অঙ্কগুলিও সেইরূপ হইবে। ব্যাখ্যাটি খুব উপযুক্ত বলিয়া মনে হয় না, আমার ধারণা অতরূপ। গরুর লেজের অগ্রভাগের লোমগুলি বিশেষ একটি বিন্দুকে কেন্দ্র করিয়া প্রথম উদ্গত হইতেছে, তারপর ক্রমেই উহার ফাঁপিয়া ফুলিয়া মাঝখানে আসিয়া বেশ

ছড়াইয়া পড়িতেছে। আবার ঐ মধ্যবিন্দু হইতে একটি নাটকের ঘটনা-  
সংস্থাপনের বৈশিষ্ট্য হুইটি করিয়া সমগ্র লেজটিকে পরিণামে একটি সূক্ষ্ম বিন্দুতে  
পর্যবসিত করিতেছে। নাটকের ঘটনাও তাই। বিশেষ

একটি ক্ষুদ্রতম উপযুক্ত মূর্ত্তকে কেন্দ্র করিয়া নাটকের ঘটনার আরম্ভ হয়। আপন অন্তর্নিহিত আবেগে ঐ ক্ষুদ্রতম ঘটনাই মাঝখানে ছড়াইয়া পড়ে। ক্রমে এমন একটি অবস্থায় আসে, যখন সে আপন পরিধিকে আর বাড়াইতে পারে না, তখন হইতে স্ক্রল হয় falling action বা ঘটনার পরিণামমুখী অবনমনের পাল। যে বাসনাসংস্কারের বীজ হইতে নাট্যকীয় ঘটনার আরম্ভ হইয়াছিল, তাহার পূর্ণ ফল-সন্তানবান্ধ নাটকের শেষ হয়। নাটকের প্রথমতঃ তাপসদের আশীর্বাণীই বলিয়া দেয়, দুঃস্বপ্ন-শকুন্তলার প্রেম অত্ন-সংস্কার-নিরপেক্ষ যৌবন-বিলাস নয়। এই যৌবনধর্ম রূপ-সন্তোষের মধ্য দিয়া রূপাতীত কল্যাণকে বরণ করিবার জ্ঞান। তাই পঞ্চমতঃ শকুন্তলার বিদায়ে নাট্য-কাহিনীর চরমোত্থান সৃষ্টি হইলেও উহাই পরিপতি নয়।

‘শকুন্তলা’-নাটকের, এক কথায় প্রায় সমস্ত সংস্কৃত নাটকের সম্বন্ধে একটি কথা আমাদের মনে রাখিতে হইবে। চরিত্রগুলি নিজের চিন্তা-কর্ম-অনুভূতির ঘাত-প্রতিঘাতে নাট্যকীয় ঘটনা যতখানি সৃষ্টি না করে, তাহার চেয়ে বেশি করিয়া তাহার ফুটিয়া উঠে বহিরাগত ঘটনা ও পরিস্থিতির অধীন। অর্থাৎ ঐ ঘটনাগুলিকে কার্যকারণহীন accident বলা হইবে না, কেননা চরিত্রের সঙ্গে উহার অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত।

সংস্কৃত নাটক 'খ্যাতবৃত্ত' অর্থাৎ পরিচিত কাহিনী লইয়া রচিত হওয়ার ফলে কাহিনী-সৃষ্টির দিকে খুব বেশি জোর দেওয়ার দরকার হয় না। জানা কাহিনীর সহজমাত্র ধরিয়া পাত্রপাত্রীকে এমন কতকগুলি পরিস্থিতির (situation) সম্মুখীন করা হয়, যে পরিস্থিতিগুলি অবলম্বন করিয়া উহার নিজেদের অন্তরস্থিত ভাবরাশির রূপ দিতে পারে, এই ভাবগুলিকে নিজেরা আত্মদান করিতে পারে এবং বিভাব-অহুতাবাদির মাধ্যমে সাধারণীকৃত করিয়া অল্পকি উপভোগ করাইতে পারে। সংস্কৃত নাটকের ঘটনা তাই রসাত্মক, কাব্যধর্মী। ইংরেজী নাটকের ভাব বা sentiment ঘটনাকে মূখ্য রাখিয়া ঘটনার অবলম্বনেই প্রকাশিত হয়। 'রত্নাবলী', 'উত্তররামচরিত' প্রভৃতি

নাটকে অবশ্য ঘটনা গোপন হইয়া মৃত কাহিনীতে পৃথিবসিত হইয়াছে। তাই এই নাটকগুলির রসসম্পূর্ণ হয় বেশি কাব্যধর্মী হইয়াছে, না হয় গতানুগতিকতাদোষে দুই

হইয়াছে। কিন্তু 'শকুন্তলা' নাটকে কাব্যময়ত্ব, অর্থাৎ হৃদয়গত ভাবোচ্ছ্বাসের অভিব্যক্তি, এবং ঘটনাসৃষ্টি, বা ভাবকে কর্ম-চিন্তা-অহুত্বের সমন্বয়ীকৃত প্রকাশের মাধ্যমে রূপদান, পরম্পরের অল্পপূরক হইয়াছে। কোনটি কোনটিকে অতিক্রম করিয়া যায় নাই। মনন অহুত্বটিকে খর্ব করে নাই, অহুত্বটি মননকে অভিভূত করে নাই। পারিপার্শ্বিক জগৎ ও জীবন,

'শকুন্তলা'র নাটকীয় বৈশিষ্ট্য

বাহিরের ঘটনা-প্রেরণা সব কিছু মিলিয়া দৃশ্যস্ত-শকুন্তলাকেই বিকশিত করিয়াছে। প্রয়োজনের অতিরিক্ত কোনো

চরিত্রকে তিনি গ্রহণ করেন নাই। প্রয়োজন ফুরাইয়া গেলে তিনি স্বন্দর চরিত্রকেও অতিরিক্তজ্ঞানে নির্মমভাবে বিসর্জন দিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের মতে যাহারা 'কাব্যের উপেক্ষিতা', নাট্যে তাহারা মোটেই উপেক্ষিতা নয়। সপ্তমাস্তাবধি অননুহা-প্রিয়ংবদার কোনো প্রয়োজন নাটকে ছিল না। শুধু শকুন্তলার স্তবের দিনের সাক্ষী হিসাবে এই চরিত্র দুইটিকে শেষ পর্যন্ত টানটানি করিলে 'শকুন্তলা' নাটকের সপ্তমাস্ত যাত্রার 'ক্রোড়-অঙ্ক' হইয়া দাঁড়াইত। কিন্তু মহাকবি, ভারতের সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যকার কালিদাস, বাঙালী যাত্রাওয়ালারা ছিলেন না।

কালিদাসের এই তপোবনাশ্রয়ী ভাবাদর্শ ইউরোপীয় নাটকে মিলিবে না বলিয়া দুঃখ করিয়া লাভ নাই। অথবা কালিদাসের নাটকের এই জীবনধর্ম না বুঝিয়া ইহাকে গালাগালি করিয়াও কোনো ফল হইবে না। কালিদাসের নাট্যশৈলী অননুগ্রহণীয়। বাংলা সাহিত্যে ইহার অনুসরণ হয় নাই; হওয়া



সম্ভবপরও নহে। কিন্তু সমাজের অবর জনজীবনের আলেখ্য অতি নিপুণভাবে আঁকিয়াছেন ‘মুচ্ছকটিক’কার মহারাজ শূদ্রক। পাশ্চাত্যদেশের অনেক সমালোচক তাঁহাকে শেক্সপীয়ারের সঙ্গে তুলনা করিয়াছেন। সংস্কৃত সাহিত্যে ‘মুচ্ছকটিক’কে মোটামুটিভাবে সর্বশ্রেষ্ঠ লঘুনাট্য এবং গণনাট্য বলা যায়।

দশবিধ রূপকের মধ্যে ‘নাটিকা’ এবং ‘প্রকরণ’কে আমরা লঘুনাট্য বলিয়া ধরিতে পারি। উহাদের সংজ্ঞা বিশ্লেষণ করিলে আমরা অন্ততঃ অল্পরূপ সিন্ধাস্তে উপনীত হইব।

প্রথমে উহাদের বিষয়বস্তু-সম্বন্ধে আলোচনা করা যাক। নাটকের বিষয়বস্তু নির্দিষ্ট; পরিচিত। নাট্যকারের স্বাধীন কল্পনার অবকাশ সেখানে খুব বেশি একটা নাই। অবশ্য কালিদাস ও ভবভূতির মত নাট্যকার প্রাচীন প্রসিদ্ধ কাহিনীকে ভাঙিয়া-চুরিয়া নিজেদের ইচ্ছামতো করিয়া সাজাইয়াছেন, নাটকের রসস্ফুরণের উপযোগী করিয়া লইয়াছেন। কিন্তু ‘প্রকরণ’ এবং ‘নাটিকা’র কাহিনী-রূপায়ণে নাট্যকারের স্বাধীনতা অনেক বেশি। তিনি ইচ্ছামতো কাহিনী সৃষ্টি করিতে পারেন। উদয়ন-বাসবদত্তা-রত্নাবলীর কাহিনী নাট্যকার শ্রী-র্ষ এবং ভাস বিভিন্ন ভাবে বলিয়াছেন।

হাস্যরস-প্রধান লঘুনাট্যের কাহিনী সাধারণতঃ গণজীবন-সমাপ্রস্নী। উহাতে পাত্রপাত্রীর ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্য যতখানি ফুটুক না কেন, ঐ চরিত্রগুলি হইবে সমাজের বিশেষ বিশেষ শ্রেণীর প্রতিনিধি। আপামর-জনসাধারণের জীবনই লঘুনাট্যে আসর জুড়িয়া বসে। বর্তমানের ক্ষণিকতা, ঐহিকতা এই সকল নাটকে প্রাধান্য পায়। সুখে-স্বাচ্ছন্দ্যে এই জীবনটুকু উপভোগ করিতে পারিলেই চলিল। লঘুনাট্যের পাত্রপাত্রীর অন্তরে বৃহত্তর লঘুনাট্যের বৈশিষ্ট্য

বা ব্যাপকতর কোনো জীবনজিজ্ঞাসা নাই। এই ধরনের নাটকে কোনো বিশেষ একটি চরিত্র প্রধান হইয়া অন্ত চরিত্রগুলিকে আড়াল করে না বা ছায়া-মাত্রে পর্ষবসিত করে না। প্রকরণে যে জীবন রূপায়িত হয়, তাহাও মুখ্যতঃ এই। প্রকরণের ইতিবৃত্ত কবিকল্পিত, ইহা মর্ত্যলোকবাসি-গণের চরিতাত্ম্য। প্রকরণে শৃঙ্গাররসই অঙ্গী। ইহার নায়ক জীবনের ভোগের দিক্‌টিই কামনা করিবে; মোক্ষমার্গী হইবে না। ধনাদির অর্জনে ব্যাপৃত থাকিবে। \* \* \* হুতরাং শেক্সপীরীয় রোমান্টিক

রোমান্টিক কমেডী,  
নাটিকা ও প্রকরণ

কমেডীর বিষয়বস্তুর সঙ্গে সংস্কৃত প্রকরণের বিষয়বস্তুর সাদৃশ্য অতি নিবিড়, জীবন-প্রেরণাও একই ধরনের। আবার শেক্সপীরীয় রোমান্টিক কমেডীর মধ্যে জাঁচরিত্রের প্রাধান্য দেখা

ধার, সংস্কৃত নাট্যকারও তাই। তাহা ছাড়া নাট্যকা হইবে ‘বহুগীতনৃত্য-বাস্ত-রতি-সন্তোগাভিরা’। \* \* \* সংস্কৃত-প্রকরণের মতো গণতন্ত্রী নাটক ভারতবর্ষে আর সৃষ্ট হয় নাই। সমাজের সর্বস্তরের লোকের জীবনকে প্রকরণে স্বীকার করিয়া লওয়া হইয়াছে। প্রেমিক অমাত্যপুত্র এবং সার্থবাহ ব্রাহ্মণ হইতে স্রষ্টা করিয়া চোর, দ্যুতকর, গণিকা প্রভৃতি প্রকরণে স্থান পাইয়াছে। এক কথায় গোটা সমাজজীবন প্রকরণে মূর্ত হইয়াছে। \* সংস্কৃত সাহিত্যের সর্বশ্রেষ্ঠ প্রকরণ ‘মুচ্ছকটিক’ অবলম্বন করিয়াই আলোচনা করিব।

আরম্ভেই নাট্যকার বলিয়া দিতেছেন, এই নাটকের বিষয়বস্তু মুখ্যতঃ সমাজের নীচের তলার লোকের জীবন। চারুদত্ত বর্ণশ্রেষ্ঠ ব্রাহ্মণ হইলেও তিনি বণিগ্-বৃত্তাবলম্বী, স্ততরাং বৃত্তিতে তিনি বৈশ্যের সগোত্র। তিনি যুবা। নায়িকা বনসুসেনাও সমাজের নিম্নস্তরবাসিনী গণিকা। নাটকের বর্ণিতব্য বস্তু হইতেছে এই বণিগ্-ধর্মী যুবা ব্রাহ্মণ এবং স্তম্ভরী বনসুসেনার প্রেম। আইনের

মুচ্ছকটিকের  
আলোচনা

দোষ এবং খলের স্বভাব এই প্রণয়কাহিনীকে জটিল করিয়া তুলিবে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত অদৃষ্টের জয় হইবে। জাগতিক উন্নতি-অবনতি ও জীবনের ভোগের দিকই এই নাটকের মুখ্য অবলম্বন। তাহার জন্ত ছলনা-প্রভারণা, বুদ্ধি-কৌশল, চারিত্রিক নীচতা-কদর্ঘতা প্রভৃতির অবতারণা এই নাটকে করা হইয়াছে। কিন্তু এই অপর জনগণের প্রতি নাট্যকারের সমবেদনার অন্ত নাই। আধুনিক বিংশ শতকের যে মনোবৃত্তি সমাজের নীচস্তরের অবহেলিত মানবতার প্রতি সমবেদনা জানাইতেছে, শত শত বৎসর পূর্বে মহারাজ শূদ্রক সেই মনোবৃত্তির অধিকারী ছিলেন, ইহা কম বিশ্বাসের কথা নহে। নিয়তি-নিবাতিত ভাগ্যপ্রতিহত মানুষ উদ্বাস-সংস্থানের জন্ত অনেক সময়ে হীনকর্ম করিতে বাধ্য হয়। কিন্তু ঐ কর্ম কখনই তাহার নীতিবোধ বা মনুষ্যত্ববোধের দ্বারা সমর্থিত নয়। পরিস্থিতি ও পরিবেশ তাহাদিগকে ঐরূপ করিতে বাধ্য করিয়াছে মাত্র, উপযুক্ত জীবনোপায় মিলিয়া গেলে তাহারা যে-কোন মুহূর্তে পূর্বকর্ম এবং আচরণ ত্যাগ করিতে পারে। অন্তরে অন্তরে ইহারা দীন বা হীন নয়, মহনীয় মনুষ্যত্ব ইহাদের অন্তরে বর্তমান; রুতজ্ঞতাবোধ বা বন্ধুত্বের জন্ত ইহারা প্রাণ বিসর্জন করিতে পারে। জানিয়া শুনিয়া ইহারা যখন কোনো হীনকাজ করে, তখনও ইহাদের মনুষ্যত্ববোধ জাগ্রত থাকে। ব্রাহ্মণ শবিলক চোর, প্রেম তাহাকে

\* Viswanatha's Sahityadarpana, ed. by Kumudranjan Ray, Chap. VI-এর ৩৫৩ পৃষ্ঠা, ৩৬৭-৩৬৮ পৃষ্ঠার টীকাংশ দ্রষ্টব্য।

চুরি করিতে বাধ্য করিয়াছে, কিন্তু স্থপতি বা ভয়ানককে সে আঘাত করে না। আবার যে মদনিকার প্রেমে পাগল হইয়া সে চুরি করিয়াছে, গোপপুত্র বন্ধু আর্থকের বিপদের মুহূর্তে সেই প্রিয়তমাকে ত্যাগ করিয়া সে বিপদের মুখে ছুটিয়া চলিল। পাটলিপুত্রনিবাসী গৃহস্থসন্তান সংবাহক চারুদত্তের পরিচর্যা করিত, অদৃষ্ট তাহাকে দ্যুতক্রীড়া করিতে বাধ্য করিয়াছে। অদৃষ্টের বিপাকে পড়িয়াই সে বৌদ্ধসন্ন্যাসী হইল। কিন্তু বসন্তসেনা যে তাহাকে দশ-স্বর্ণ-দানে মুক্ত করিয়াছিল, তাহা সে ভোলে নাই। অদৃষ্টের নির্ধাতনে ভুগিয়াও যে মাহুঘ অন্তরের মহনীয়তা বিসর্জন দেয় না, ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকের ইহাই চরম শিক্ষা। ভারতীয় সভ্যতার এক বিশেষ যুগের পূর্ণ প্রাণ-স্পন্দন অঙ্কিত হয় ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকে। ব্রাহ্মণ হইতে চণ্ডাল পর্যন্ত সমাজের সর্বস্তরের লোকই এই নাটকে অংশ গ্রহণ করিয়াছে। ভারতীয় ব্রাহ্মণ্য-মহিমার পতনোন্মুখ অবস্থা কল্পনা করা যায় ‘মুচ্ছকটিক’-এ। ব্রাহ্মণ চারুদত্ত যজন-যাজন-অধ্যয়নাদি কৌলিকবৃত্তি পরিত্যাগ করিয়া জাগতিক উন্নতির জন্য বণিকবৃত্তি অবলম্বন করিয়া বৈশ্যশ্রমীতে বাস করিতেছেন। ব্রাহ্মণের গণিকাপ্রীতি নিন্দনীয় না হইয়া বরং সমাদৃত হইতেছে। ব্রাহ্মণের অন্তঃপুরে গণিকা ‘বধূ’-রূপে সাদরে বৃত্ত হইতেছে। বর্ণাশ্রম-ধর্মের মধ্যে যে অনেকখানি শিথিলতা আসিয়া গিয়াছে, ‘মুচ্ছকটিক’ নাটক তাহার প্রমাণ। পারিপার্শ্বিক অবস্থার চাপে ত্যাগব্রতী, উচ্ছৃঙ্খল ব্রাহ্মণ ঐশ্বর্য-পিপাসু হইয়াছে সত্য, কিন্তু তাহার প্রাচীন ঐতিহ্যের ভগ্নাবশেষ এখনও বর্তমান। চারুদত্ত ঐশ্বর্য কামনা করেন, নিজের ভোগের জন্য নয়। পরিজনপালন, অতিথিসংকার, দান প্রভৃতির জন্য গৃহস্থ চারুদত্তের অর্থের প্রয়োজন। ব্রাহ্মণোচিত বুদ্ধিমত্তা, ধৈর্য, ত্যাগশীলতা এবং হস্তমুখে আত্মবিসর্জনের শক্তি চারুদত্তের সহজাত। মৃত্যুপথযাত্রী চারুদত্ত যখন নিজের গলার যজ্ঞোপবীত খুলিয়া পুত্র রোহসেনের গলায় পরাইয়া দেন, তখনই বুঝিতে পারি, স্থপ্রাচীন কালের ভারতীয় ব্রাহ্মণের মহিমা তাঁহার মধ্যে কতখানি জাগ্রত। চারুদত্ত দরিদ্র, খেলের ষড়্‌যন্ত্রে নির্ভীক, মৃত্যুর সম্মুখীন, তাঁহার সব গিয়াও সবচেয়ে বড় সম্পদ ছিল,—এতদিন তাঁহার স্নানাম নষ্ট হয় নাই। শকারের ষড়্‌যন্ত্রে, অবিমুখকারী রাজার দণ্ডদেশে হতমান চারুদত্ত আজ সর্বহারা। উত্তরাধিকারসূত্রে পুত্রকে দিবার তাঁহার আর কিছুই নাই, নিজের গলার যজ্ঞসূত্র পুত্রকে দান করিয়া তিনি এই শিক্ষাই দিয়া গেলেন, ঋষির বংশধর রোহসেন যেন বিপদে-আপদে পিতার নীতিই অমূল্য করে, মৃত্যুর মুহূর্তেও চারিত্রিক মহিমা বিসর্জন না দেয়।

চারুদত্তের এই আচরণ নীতিভ্রষ্ট রাজধর্মের প্রতি তীব্র প্রতিবাদ। সমগ্র ‘মৃচ্ছকটিক’ জুড়িয়া এই প্রতিবাদ চলিয়াছে। লক্ষ্য করিবার বিষয়, ব্রাহ্মণ চারুদত্তের প্রতিনায়ক রাজস্থানিক কাপুরুষ, দুষ্করিত্র, মূর্থ সংহানক। নিরপেক্ষ বিচারের ভার যাহাদের হাতে, সেই শ্রায়াদীশগণও এই মূর্থের দ্বারা প্রভাবিত, রাজা নিষ্ক্রিয়, নাটকে তিনি নেপথ্যেই রহিয়াছেন। রাজধর্মই যখন শিথিল, অনাচারভূট, তখন ব্রাহ্মণ হইতে চণ্ডাল পর্যন্ত সমস্ত প্রজা নির্ধাতিত হইবে, তাহাতে সন্দেহ কি? অবধা নিরপরাধ ব্রাহ্মণ সাধারণ অপরাধীর শ্রায় যখন বধ্যভূমিতে নীত হন, তখনই বুদ্ধিতে হইবে বিধাতার ক্রুদ্র অভিশাপে এই রাজবংশের অবসান হইবে, স্তব্ধতা নাটকের শেষে গোপপুত্র আর্থকের রাজ্যপ্রাপ্তি আকস্মিক নহে। বিপ্লবের দিনে এমনই হইয়া থাকে, সমাজের তথাকথিত উচ্চ, ধাহারা ক্ষমতার অভিমানে শ্রায়নীতিকে বিসর্জন দেন, তখন নিয়তির অমোঘ বিধানে তাঁহারা নীচে নামিয়া আসেন এবং নির্ধাতিত নিপীড়িত জনগণের মধ্য হইতে তখন দ্রাক্ষরূপে কোন শক্তিমানু চরিত্রবানের আবির্ভাব হয়। মনে পড়ে মহাত্মা যীশুর বাণী—‘The last shall come first and the first shall come last.’ ভগবান্ মজ্জুও বলিয়াছেন—‘প্রবর্তেতাধরোত্তরম্’—(মজ্জু—৭-এর ২১)। শেক্সপীয়ার যেমন তাঁহার নাটকে সর্বস্তরের নরনারীকে লইয়া একটি ছোটখাটো সম্পূর্ণ জগৎ সৃষ্টি করেন, মহারাজ শূদ্রকও তাহাই করিয়াছেন। জীবনের ব্যাপ্তি ও চরিত্রের বৈচিত্র্য ‘মৃচ্ছকটিক’ নাটকে মিলিতেছে। চারুদত্তের ধর্মপত্নী ধূতা দেবী, গণিকা বসন্তসেনা এবং মদনিকা মিলিয়া ভারতীয় নারীত্বের পরিপূর্ণ মহিমা ঘোষণা করিতেছে।

ব্রাহ্মণপত্নী ব্রাহ্মণী ‘ধূতা’দেবী; তিনি স্বামীর সহধর্মিণী,—বিলাস-সঙ্গিনী নহেন। তাই চারুদত্ত-বসন্তসেনার মিলন-মহোৎসবে তিনি আপন অন্তঃপুরের

গোপন কক্ষে আবদ্ধ রহিয়াছেন। স্বামীর এই অন্তরীক্ষার প্রতি আসক্তিতে তিনি প্রতিহিংসাময়ী ক্ষত্রিয়নারীর দ্বিত্যেব ও বাসব-দত্তার তুলন।

শ্রায় আচরণ করেন নাই। ‘রত্নাবলী’র ‘বাসবদত্ত’র এবং ‘মৃচ্ছকটিক’র ‘ধূতা’দেবীর মধ্যে যে পার্থক্য, তাহা ব্রাহ্মণী এবং ক্ষত্রিয় পার্থক্য। অধিবিদ্যা ধূতা দেবী অতি সহজে স্বামীর এই প্রেম-ব্যাপার স্বীকার করিয়া লইয়াছেন। কারণ, তিনি জানেন, প্রেম নিছক কামজনিত দেহবিলাস নয়, প্রেমের চরমপরিণতি মাতৃত্বে, তাই ‘ধূতা’দেবী রোহসেনের মাতা।

বসন্তসেনা নৃত্যময়ী, লাস্ত্রময়ী, লাষণ্যবতী, রূপাজীবী। কিন্তু নারী-জীবনের একটি চরম সত্য তাহার জীবনে মূর্তিলাভ করিয়াছে। প্রেমের মূল ‘চারিত্র্য’ বা চরিত্রমাধুর্য—বলাৎকার নয়। নারী শ্রেষ্ঠ পুরুষের ভালবাসাই কামনা করে। ‘শ্লথপ্রাণ দুর্বলের স্পর্ধা’ সে কখনও সহ্য করে না। তাই শকারের কাতর প্রেমনিবেদনের সঙ্গে সঙ্গে তাহার অগাধ ঐশ্বর্য এবং তাহার দেওয়া রত্নালঙ্কার সে পদাঘাতে অপসারিত করিয়াছে। চরিত্রবান্ মহান্ চারুদত্তের জ্ঞান সে প্রাণ বিসর্জন করিতে এতটুকুও কুণ্ঠিত নহে। ঋগ্বেদের ঋষি বলিয়াছেন, ‘এক শ্রেণীর নারী আছে যাহারা সামান্ত বসন্তসেনা

পণ্যের দ্বারা ক্রীতা হয়। কিন্তু তিনিই ভদ্রা বধু হইতে পারেন যিনি জনসমুদ্রের মধ্য হইতে নিজের সমানধর্মী পুরুষকে নিজেই বরণ করিয়া লন।\* বসন্তসেনা গণিকা হইয়াও এই ভদ্রা বধুশ্রেণীর নারী। তাহার অন্তরের স্তম্ভ মাতৃত্বের পরিচয় পাই রোহসেনকে গাড়ী গড়াইবার জন্ত স্বর্ণালঙ্কার দান করায়। ‘মৃচ্ছকটিক’ নামের বোধ হয় এখানেই সার্থকতা। চারুদত্তের প্রেম এবং বিলাসের শেষ পরিণতি ঐ বালক রোহসেনের অস্তিত্বে; পুণ্যার্থে ক্রিয়তে ভাৰ্গ্য’ এই স্মৃতিবাক্যের সাক্ষী ঐ বালক রোহসেন। বসন্তসেনার মৌন্দর্ঘ্য-বুদ্ধিকারী অলংকার তাই বালকের ক্রিয়ার উপকরণ হইয়া ধৃত হইতে চায়।

মদনিকা বারবিলাসিনী বসন্তসেনার পরিচারিকা। রাণীর আদরে থাকিয়াও সে দরিদ্র শবিলকের বধু হইবার বাসনা ত্যাগ করিল না। ‘ভট্টিনী’র নিকট হইতে বিদায় লইয়া যাইতে তাহার চোখে জল আসিতেছে সত্য, কিন্তু পরমাকাজ্ঞিত বধুজীবনের আকর্ষণ ও প্রলোভনও সে ত্যাগ করিতে পারিতেছে না। তাই শবিলক বন্ধুপ্রীতির আকর্ষণে, কর্তব্যের মদনিকা

অহুরোধে যখন নবপরিণীতা পত্নীকে পরিত্যাগ করিয়া চলিয়া যাইতে চায়, তখন মদনিকা বিনা দ্বিধায় বলিয়া উঠে, আমাকে গুরুজনদের নিকট রাখিয়া যাও। দারিদ্র্যের মধ্যে বিরহিণী বধু গুরুজনের সেবা করিয়া ‘বধু’-মর্যাদা অক্ষুণ্ণ রাখিবে, তবু বিলাসের প্রাচুর্যে বারান্ননাগৃহে অবস্থান করিবে না। এই ‘বধু’-জীবনের মর্যাদা বসন্তসেনাও উপলব্ধি করিয়াছে। তাই বিদায়ের প্রাক্কালে মদনিকা তাহাকে প্রণাম করিতে চাহিলে সে বলিয়া উঠিল,—‘তুমি এখন আমার প্রণম্যা হইলে।’

কিয়তী বোবা মর্যতো বধুরো: পরিত্রীতা পণ্যাদা বার্থেণ ।

ভদ্রা বধুর্ভবতি বৎসুপেশাঃ স্বয়ং সা মিত্রঃ বণ্ডতে ক্ষনে চিৎ ।

—ঋগ্বেদ, ১০ম মণ্ডল, ২য় অনুবাক, ১১শ স্তম্ভ।

নায়ক চারুদত্তের চরিত্র বিকশিত করিবার জন্ত নাট্যকার যেমন 'শকার'-চরিত্র সৃষ্টি করিয়াছেন, তেমন শকারকে বুঝাইবার জন্ত 'বিট'-চরিত্র রচনা করিয়াছেন। চারুদত্ত 'শকার'-চরিত্রের প্রতিবাদ এবং 'বিট' ঐ চরিত্রের সমালোচক। শকার নারীরূপলোলুপ কাপুরুষ, কামমুগ্ধ শকার ও বিট হইয়া সে বসন্তসেনাকে হত্যা করিতে চেষ্টা করিয়াছে, আর চারুদত্ত বসন্তসেনার প্রেমের অনুরোধেই নীরবে মৃত্যুবরণ করিতে দ্বিধাবোধ করেন নাই। প্রেমের শেষ পরিণতি যে প্রেমাস্পদের জন্ত আত্মবিসর্জন, নাট্যকার তাহা দেখাইয়াছেন।

ঘটনা ও চরিত্রবিশ্লেষণের দিক দিয়া আমরা দেখিতেছি, নাট্যকার বিশেষ কোনো অবাস্তব আদর্শের রূপায়ণের জন্ত বাস্তব জগৎকে অস্বীকার করেন নাই। কিন্তু সমাজের সর্বস্তরের জীবন-সম্বন্ধে তাহার যে বাস্তব অভিজ্ঞতা ছিল তাহার দ্বারা নাটকখানিকে তিনি সত্য-সমুজ্জল করিয়াছেন। ইউরোপীয় বিশেষ করিয়া শেক্সপীরীয় নাটকে দৃষ্ট ঐহিকতার সঙ্গে ভারতীয় আদর্শবাদী জীবনের সমন্বয় হইয়াছে মুচ্ছকটিক নাটকে। সংস্কৃত নাটকে এমনটি আর কোথাও হয় নাই। শেক্সপীয়ারের কোনো কোনো কমেডীর সূচনায় একটা বিবাদের স্তর থাকে ( যেমন 'As You Like It', 'Comedy of Errors' প্রভৃতিতে )। আবার কোনো কোনো নাটকের ঘটনা হাশ্মমুখর পরিবেশে সূচিত হইয়া হঠাৎ গুরুগম্ভীর হইয়া উঠে, বিবাদময়ী পরিণতির ইঙ্গিত দেয়। দর্শক আন্দোলিত হৃদয়ে নাটকের চরম পরিণতির অপেক্ষা করে ( যেমন 'The Merchant of Venice' নাটকে )। 'মুচ্ছকটিক' নাটকেও আমরা তাহাই দেখিতে পাই। চারুদত্তের দারিদ্র্যের বর্ণনায় নাটকের আরম্ভ। আড্ডাধারী দুর্ভরক-সংবাহক প্রভৃতির বাক্য ও কার্য নাটকের এই বিবাদবিধুর ভাবকে অনেকখানি দূরে সরাইয়া রাখিয়া হাশ্মমুখর পরিবেশে নাট্যকাহিনীকে গতিদান করিতেছিল। গোপবালক আর্থকের পলায়ন একটি গুরুতর ঘটনা। রাজপরিবর্তনের মতো গুরুতর ঘটনা ইহার সঙ্গে জড়িত, কিন্তু এই ঘটনাও লঘু হইয়া গিয়াছে বীরক ও চন্দনকের বাক্য ও কার্যের দ্বারা। নাটকে যেখানে যেখানে অতিগাম্ভীর্য আসিতে পারিত, চরিত্রগুলিকে আকর্ষণীয় করিয়া, তাহাদের হাশ্মরসাত্মক কার্য ও বাক্যের মোহনীয়তার মাধ্যমে নাট্যকার সেই সকল স্থানে জীবনের লঘু চন্দের মন্দাকিনী তাল সৃষ্টি করিয়াছেন। কেবল নাটকের একেবারে শেষের দিকে বধ্যভূমিতে নীয়মান চারুদত্তকে কেন্দ্র করিয়া বিবাদময়ী পরিহিতের সৃষ্টি হইয়াছে সত্য, কিন্তু সেই বিষয়তাও পরিণামে ঠিক ততখানি

আনন্দে পরিসমাপ্তি লাভ করে। শেক্সপীয়ারের অনেক নাটকের মতো: শূদ্রকের ‘মুচ্ছকটিক’ও একখানি serio-comedy।

শৈলীর দিক্ দিয়া ‘মুচ্ছকটিক’ নাটক বিশেষভাবে আলোচ্য। হাশুরস-পরিবেশনের সুপরিচিত প্রায় সব কয়টি উপায়ই নাট্যকার প্রয়োগ করিয়াছেন। নাট্যায়ত্তে চারুদত্ত-বিদূষকদের কথোপকথন নাটকের ভূমিকা মাত্র। প্রকৃত সূচনা হয় বিট ও নীচজাতীয় দাসগণসহ শকার পলায়মানা বসন্তসেনাকে অহুসরণ করিতে আরম্ভ করিলে। এই আরম্ভের দৃষ্টেই নাট্যকার তাঁহার কবিত্বশক্তি এবং হাশুরসজ্ঞানী প্রতিভার সার্থক পরিচয় দিয়াছেন। পলায়মানা বসন্তসেনাকে বর্ণনা করিয়া ‘বিট’ গ্লোকের পর গ্লোক রচনা করিয়া চলিয়াছে, গ্লোকগুলি আমাদের শকুন্তলা-নাটকে দুঃস্বপ্নের শূণ্যহুসরণবর্ণনা স্মরণ করাইয়া দেয়। গ্লোকের ছন্দের মধ্যে পলায়মানা, ভীতা, ত্রস্তা বসন্তসেনার গতিভঙ্গীর নৃত্যমুখর অল্পকরণ যেমন হইয়াছে, তেমনি পলায়মানা বসন্তসেনার চিত্রও অভিজীবন্ত হইয়াছে। চিত্র, সঙ্গীত এবং বসন্তসেনার গতিনৃত্য, অভিনয়ের মাধ্যমে অতীন্দ্রিয় রসকে ইন্দ্রিয়গোচর করিয়া তুলিতেছে। দৃশ্যকাব্যের এইখানেই সার্থকতা। কিন্তু এই অতি উচ্চাঙ্গের কবিত্বপূর্ণ গ্লোকগুলির পাশ্বে শকার এবং তাঁহার দাসগণের সংলাপের তুলনা করিলে নাট্যকারের হাশুরস-সৃষ্টির ক্ষমতা আমরা বুঝিতে পারিব। বিটের বর্ণনায় বসন্তসেনা ‘ব্যাধভীতা হরিণী’র মতো ‘প্রব্যাঙ্কলিত-মানসা’ হইয়া ‘নৃত্যবিশদ-চরণদ্বয়’ ক্ষেপণ করিয়া ছুটিয়া চলিয়াছেন—রক্তাশ্র-পরিহিতা হৃন্দরী ভয়ে ‘বাল-কদলীর মতো’ বিকম্পিত-দেহে পলায়ন করিতেছেন, তাঁহার বিলোল অঞ্চল পবনে তুলিতেছে। ইহার পাশেই শকারের কবিত্বহীন, বাচালতাপূর্ণ উত্তির স্থান হইয়াছে। ‘দাঁড়াও বসন্তসেনা, দাঁড়াও। স্থলিতচরণে তুমি কোথায় পলাইতেছ? ভয় নাই; আমার মাথা খাও। অঙ্গাররাশির উপর পতিত মাংসখণ্ডের মতো আমার অসহায় হৃদয় কামের দহনে দগ্ধ হইতেছে।’ শেষের উপমাটি কি বীভৎস-রসাত্মক! আদিরসের সম্পূর্ণ বিরোধী। শকারের বীভৎস ক্রটি এবং চরিত্রের কদৰ্থতাই শুধু এই উপমার দ্বারা ব্যঞ্জিত হইতেছে না, বিটের গ্লোকের ভাবগাম্ভীর্য এবং ধ্বনি-মাধুর্যের সঙ্গে সম্পূর্ণ বৈপরীত্য বা অসঙ্গতি সৃষ্টি করায় গ্লোকটি হাশুরসের উপকরণ হইয়াছে, তারপর ‘লাবণশ্শেব কুন্তী’ উপমায় এই অসঙ্গতি চরমে উঠিয়াছে। এইভাবে বিটের গ্লোকগুলি যতই উৎকৃষ্ট হইতেছে, শকারের গ্লোকে মূর্থতা, গালাগালি এবং উপমার অসঙ্গতি ততই বাড়িয়া

হাইতেছে। হাঙ্গরসের মূল উপাদান যে অসঙ্গতি, নাট্যকার তাহা ভালভাবেই বুঝিতেছেন।

বসন্তসেনা ভয়ে ভীতা হইয়া নিজ পরিচারিকা ও পরিচারকদের ডাকিতে-ছেন। বাচাল শকার বীরত্ব প্রদর্শন করিয়া বলিতেছে, কাহাকে ডাকিলেও রক্ষা নাই, দুঃশাসন-সম সে বসন্তসেনার কেশাকর্ষণ করিবে এবং স্ত্রীকুল অসির আঘাতে তাহার মস্তক ছেদন করিবে। শকারের ইহাই প্রেম-নিবেদনের ভাষা। এ ভাষা যে একমাত্র তস্করের হইতে পারে, বসন্তসেনা তাহাই বুঝিলেন। তিনি নিজের অলঙ্কারগুলি দিয়া এই তস্করের হাত হইতে রক্ষা পাইতে চাহিলেন। শকার বলিল, সে দেবপুরুষ বাসুদেব, সে প্রেম চায়। না হাসিয়া উপায় কি? চক্রধারী মহাবীর বাসুদেব কাপুরুষের হাত হইতে শ্রীকৃষ্ণে আত্মনিবেদিতা রুক্মিণীকে রক্ষা করিয়াছিলেন নারীর প্রেমের মর্যাদা রক্ষা করিবার জন্ত। কাপুরুষ শকার বলপূর্বক নারী-নির্ধাতন করিতেছে এবং সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে প্রেমিক বাসুদেবের সহিত তুলনা করিতেছে, ইহা অপেক্ষা অসঙ্গতি আর কি হইতে পারে? এই অসঙ্গতি চরমে উঠিয়াছে অষ্টম অঙ্কে জীর্ণোদ্ভানে বসন্তসেনার সহিত শকারের পুনরায় সাক্ষাতের সময়ে।

রোমক ও শেক্সপীরীয় কমেডীর হাস্যরস-সৃষ্টির আর একটি বিশেষ উপায় হইল false identification বা একের পরিবর্তে অন্যকে ধরিয়া লওয়া। প্লটানের কমেডীতে কাহিনীর অসঙ্গতি ও জটিলতা-সৃষ্টির ইহা একটি প্রধান উপায়। সংস্কৃত নাট্যকারগণ এই উপায়টির সঙ্গত প্রয়োগ করিয়াছেন।

‘রত্নাবলী’ নাটকে ‘বাসবদত্তা’কে ‘মাগরিকা’ বলিয়া ভুল রোমক ও শেক্সপীরীয় কমেডী এবং সংস্কৃত নাটকের সাদৃশ্য করায় সমস্ত পরিস্থিতি পরিবর্তিত হইয়া জটিল আকার ধারণ করিল। মুচ্ছকটিকেও ইহার জন্ত হাস্যরসের সৃষ্টি হইয়াছে এবং ঘটনার মোড় ফিরিয়াছে। বসন্তসেনা-ভ্রমে

শকার মদনিকার কেশাকর্ষণ করিয়াছে, এই ভ্রম ঘটকণ না ভাঙে, ততক্ষণই হাস্যরসের অবকাশ থাকে। মদনিকা কাতরকণ্ঠে বলিতেছে, ‘মহাশয়েরা করেন কি।’ কিন্তু শকারের ভ্রম ভাঙিল না। সে বলিতেছে, ‘দেখ পণ্ডিত, দই-সরের লোভে বেড়াল যেমন গলার স্বর বদলায়, এ বেটিও তেমনি আপনার গলার স্বর বদলেছে।’ অসঙ্গতি ঘনীভূত হয় যখন বিটও এ কথা বিশ্বাস করিয়া বলে, ‘বিচিত্র কি? রক্তভূমিতে প্রবেশ করিয়া যে নানাবিধ নাট্যকলা অভ্যাস করিয়াছে, সেই বর্ণনাপণ্ডিত এখন স্বরের নৈপুণ্য প্রকাশ করিতেছে।’



কিন্তু শূদ্রকের কৃতিত্ব স্বধু অসঙ্গতিজনিত হাস্যরস-সৃষ্টিতেই নয়। হাসির সঙ্গে বিষাদের, তারল্যের সঙ্গে গাভীরের অপূর্ব মিশ্রণ করিয়াছেন নাট্যকার মহারাজ শূদ্রক। বিদুষককে দেখিয়া শকার বলিতেছে,—‘এটা ঠিক নয়...এটা উচিত নয় যে এখন চারুদত্ত গরীব হয়ে গেছে ব’লে একজন পরপুরুষ তাঁর গৃহে এসে ঢুকবে।’ বাক্যটি dramatic ironyর উৎকৃষ্ট উদাহরণ। স্বথ-দুঃখের বান্ধব বয়স্ক মৈত্রেয়। শকারকে দেখিয়া এই বাক্যটি তাঁহারই উচ্চারণ করা উচিত ছিল। মৈত্রেয় মদনিকার অপমানকে চারুদত্তের অপমান বলিয়াই গ্রহণ করিলেন। হাস্যচটুল পরিস্থিতি এক-মুহূর্তে বিষাদ-গম্ভীর হইয়া উঠিল। বিট চারুদত্তের নাম শুনিয়া ক্ষমা চাহিয়া প্রস্থান করিল।

‘মুচ্ছকটিক’ নাটকে যেমন ভারতীয় সমাজের ত্যাগমুখী আদর্শবাদী অভিজাত-জীবন এবং বস্তুমুখী, ভোগপিপাসু গণজীবনের সমাবেশ ও সমন্বয় হইয়াছে, তেমনি গুরুগম্ভীর নাট্যাদর্শের সহিত লঘুনাট্য-রচনারীতিরও মিলন ঘটিয়াছে। তবে লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, সংস্কৃত নাটকে যে অতিকাব্য্য নাটককে গীতিকবিতায় ভাষাক্রান্ত করে, মুচ্ছকটিক নাটকে তাহার প্রকাশ কোথাও কোথাও থাকিলেও নাটকটি মুখ্যতঃ কর্মশ্রয়ী। চারুদত্তের দারিদ্র্যজনিত অন্তশোচনা, বসন্তসেনা-চারুদত্তের মিলনে বর্ষাবর্ণন প্রভৃতির বেলায় নাটকীয় সংলাপ কাব্য হইয়া উঠিয়াছে। এইটুকু

মুচ্ছকটিক নাটকে  
গণজীবনের স্বরূপ

কাব্যের অবকাশ সংস্কৃত নাট্যে স্বীকার করা হইয়াছে,  
ইউরোপীয় নাট্যাদর্শে যদিও চরিত্র ও কর্মের সহিত

অসম্পৃক্ত কাব্য সর্বথা পরিত্যাগ্য। কিন্তু সমাজের অবর-জন-জীবনের রূপায়ণে নাট্যকার এই কাব্যিকতার আশ্রয় গ্রহণ করেন নাই বা প্রশ্রয় দেন নাই। জীবনধারণের জ্ঞান চিরচঞ্চল গণজীবনে কাব্যের অবকাশ কোথায়? তাই ‘মুচ্ছকটিক’ নাটকে সমাজের এই নীচের তলার লোকদের জীবন বাস্তবতায় সমুজ্জল হইয়া উঠিয়াছে। আমাদের বর্তমান যুগের গণজীবনের মতোই উহা তাই এখনও জীবন্ত রহিয়াছে।

শ্রীহর্ষের ‘রত্নাবলী’ রোমাণ্টিক প্রেমমূলক মিলননাট্য। উহার মধ্যে ঘটনার জটিলতা বা বৈশিষ্ট্য থাকিলেও উচ্চাঙ্গের কবিকৃতি বা চরিত্রমহিমা দৃষ্ট হয় না। শেক্সপীরীয় রোমাণ্টিক কমেডীগুলির সঙ্গে উহার তুলনার বার্থ প্রায়শ করিব না। সংস্কৃত রোমাণ্টিক প্রেমনাট্যের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ ‘শকুন্তলা’। তারপর লঘুনাট্য এবং গুরুগম্ভীর নাট্যশৈলীর মিলনাদর্শ-হিসাবে আশ্রয়

মুচ্ছকটিকের নাম করিলাম। এই দুইখানি সংস্কৃত নাটক আপন বৈশিষ্ট্যে অতুলনীয়। এবার সংস্কৃত প্রহসনের আলোচনা করিয়া দেখিব, ভারতীয় প্রতিভা সাহিত্যের এই শাখায় কতখানি উৎকর্ষ লাভ করিয়াছিল।

‘প্রহসন’ প্রকৃষ্টভাবে হাসাইয়া তোলে বা হাসির খোরাক যোগায়। বিস্ময়কর আয়োদ বা কৌতুকের জন্ত আমরা যেমন হাসি, তেমনই ব্যঙ্গও হাসিয়া থাকি। পরিস্থিতি, পরিবেশ, বাক্য, কার্য ও চিন্তার অসঙ্গতি থেকেই যে কৌতুকহাস্যের উৎপত্তি হয়, একথা পূর্বেই বলিয়াছি। ব্যঙ্গের হাসির উৎপত্তি হয় সাধারণতঃ ব্যক্তি বা সমষ্টির, এককথায় সমাজের, দোষত্রুটি-সংশোধনের জন্ত সমালোচনা-মনোবৃত্তি হইতে। ব্যক্তির বা সমাজের যে আচরণে কল্যাণ-বোধ ক্ষুদ্র হয়, আমরা তাহা চাই না বলিয়াই সামান্ততম নিষ্ঠুরতার আঘাতে সেগুলি দূরীভূত করিতে চাই। ঐ অকল্যাণকর অসঙ্গতির বিরুদ্ধে আমাদের প্রতিবাদ সহনশীল। উহার অসঙ্গত, ক্ষতিকর কিন্তু একেবারে সম্ভাব্যবিসংসী নয় বা মহান অনর্থের সংঘটক নয়। তাহা হইলে আমরা উহা সহ করিতে পারিতাম না, আর সহ করিতে পারিতাম না বলিয়াই তাহা লইয়া হাসাও সম্ভবপর হইত না। এই ব্যঙ্গ হাসির বৈশিষ্ট্য সহনশীল ক্রটি বা অসঙ্গতি হইতেই ব্যঙ্গহাস্যের উৎপত্তি।

এই ব্যঙ্গবস্তুগুলি যখন সহনশীলতার মাত্রা বজায় নাথিয়া সাহিত্যে স্থান পায়, তখন উহারা উৎকৃষ্ট প্রহসনের বিষয়বস্তু হয়। সংস্কৃত প্রহসনে কৌতুকহাস্যের সঙ্গে এই ব্যঙ্গহাস্যের অবাধ মিশ্রণ হইয়াছিল। তাই সংস্কৃত প্রহসনসাহিত্যে প্রথমদিকে কয়েকখানি উৎকৃষ্ট গ্রন্থ রচিত হইয়াছিল। কিন্তু অর্ধাচীন কালের সংস্কৃত প্রহসনে আক্রমণাত্মক মনোবৃত্তি বাড়িয়া গেল। তাই বৈশীরাভাগ প্রহসনই অল্পলীল কুচিৎপূর্ণ এবং প্রচারাত্মক হইয়া দাঁড়াইল। লেখক তাঁহার রচনায় নিজেই নিলিপ্ত, নিরপেক্ষ দ্রষ্টার আসনে আর বসাইয়া রাখিতে পারিলেন না। নিজের রচনায় তিনি রূঢ় সমালোচকরূপে আত্মপ্রকাশ করিলেন। ‘হাস্যার্ণব’, ‘লটকমেলকম্’ প্রভৃতি এই জাতীয় প্রহসন।\*

‘লটকমেলকম্’ উন্নতশ্রেণীর প্রহসন নহে। তবুও ইহার আলোচনা করিব। কারণ, বাংলা সাহিত্যের সত্যাকার আদি নাটক বা প্রহসন ‘কুলীন-কুলসংস্কার’ উপর ইহার শৈলীর প্রভাব অনেক। গামনারায়ণ ‘লটকমেলকম্’

\* Though our latter প্রহসন show an extremely low state of the society, our earlier ones as represented by মন্তবিলাস and ভগবৎজ্যোতীর্ষ are dignified in a way inspite of the lower characters figuring therein—The types of Sanskrit Drama, D. R. Mankad, pp. 136.

প্রহসনের সহিত শুধু পরিচিতই ছিলেন না, ইহার দ্বারা সবচেয়ে বেশি প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন বলিয়া মনে করা নিতান্ত সঙ্গত হইবে। রামনারায়ণ

সমাজের অনাচার এবং কুপ্রথার নির্মম সমালোচনা  
কুলীন-কুলসর্বস্বের করিয়াছেন, সমাজের তথাকথিত শ্রেষ্ঠদের চারিত্রিক  
উপর লটকমেলকের দুর্বলতার স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়াছেন। ‘লটকমেলকম’  
প্রভাব

প্রহসনেও তাহাই দেখা যায়। রামনারায়ণের সমালোচনা যেমন তীক্ষ্ণ ভাষায় সমাজের কদৰ্ঘতার নগ্নরূপ উদ্ঘাটন করিয়াছে, ‘লটকমেলকম’-রচয়িতা শঙ্করও তাহাই করিয়াছেন।

স্বরাপানে এবং বেখাসক্তিতে গোটা সমাজ মগ্ন। ব্রাহ্মণ পণ্ডিত, ধনী, শ্রেষ্ঠী হইতে আরম্ভ করিয়া নগ্ন কাপালিক পর্যন্ত এই ব্যসনে ডুবিয়া আছে। ইহাদের লইয়াই ‘লটকমেলকম’ প্রহসনের রচনা। দস্তশূল-গ্রাম-নিবাসিনী দস্তরা-নামী কুটনী এই প্রহসনের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। প্রহসনের আরম্ভেই দস্তরা বলিতেছে,—এখন বসন্তসময় উপস্থিত, দশদিক্ পক্ষিকুজন-মুখরিত। হতরাং কুটনীগিরি করিয়া তাহার শিকার ধরার উপযুক্ত সময় আসিয়াছে। সে আত্মস্বগচণ্ডাল সকলেরই সর্বনাশ করিয়াছে। যাহার যাহা শেষ সম্বল, সকলই তাহার ঘরে বাঁধা পড়িয়াছে। দরিদ্র-গ্রামনিবাসী তপস্বী ‘অজ্ঞানরাশি’ এখনও তাহার বন্ধকীকৃত ভূতিভাজন গ্রহণ করে নাই। হগ্গউলী-গ্রামী দিগম্বর ‘জটাধর’ তাহার পিচ্ছিকা চাহিয়া লয় নাই। গুণ্ডিওয়াল-গ্রামবাসী মহামহোপাধ্যায় ‘সভাসলি’ তাহার রত্নকরগুণিকা বন্ধক রাখিয়া গিয়াছে। ছুণ্ডোলি-গ্রামবাসী নিরক্ষর ফুককমিশ্রের শাস্ত্রপুস্তক প্রবাহে পড়িয়াছে। হাড়িবাড়ি-গ্রামবাসী নিরক্ষরপুল জম্বুকেতু নামক মহাবৈভোর ঔষধকরগুণিকা মূষকের দ্বারা খণ্ডিত হইয়াছে। ...বগউল-গ্রামের ঝগড়া-পসার টকশ্রেষ্ঠীর লেখসম্পূটিকা প্রবাহে পতিত হইয়াছে। অর্থাৎ এই কুটনীর বশীকরণ-মন্ত্রে সমাজের সর্বস্তরের সর্বনাশ হইয়াছে, ইহাতে তাহার আনন্দের সীমা নাই। আবার যে লোকগুলির এইরূপ সর্বনাশ হইল, তাহাদের প্রতি দর্শকের সমবেদনার উদ্বেক হয় না। কারণ, এইরূপ অদৃষ্টকল তাহাদের চরিত্রের দ্বারা অর্জিত। যিনি ‘তপস্বী’ তিনি ‘অজ্ঞানরাশি’—‘জ্ঞানাগ্ন-শলাকা’র স্পর্শ তিনি শতহস্ত দূর হইতে এড়াইয়া চলিয়াছেন। যাহার শাস্ত্রগ্রন্থ বাঁধা পড়িল, তাহার পেটে ডুবুরী নামাইলেও ‘ক-অক্ষর’ খুঁজিয়া পাওয়া যাইবে না। আর মহামহোপাধ্যায় ‘সভাসলি’? তাহার মহামহোপাধ্যায় উপাধিটি বোধ হয় কুলক্রমাগত,—স্বোপার্জিত গুণ তাহার যুগ্মতা

এবং লাম্পট্য। ঘটক কুলব্যাবিধির সহিত মহামহোপাধ্যায় 'সভাসলি' দস্তার দরবারে আসিয়া উপস্থিত হইয়াছেন। তিনি 'মদনমঞ্জরী'-নাম্নী বারবিলাসিনীর রূপে মুগ্ধ হইয়াছেন, দস্তারর কৃপায় তিনি 'মদনমঞ্জরী'র প্রসাদ পাইলে ধন্ত হইবেন। সভাসলির দাম্পত্যজীবন অতিমধুর, স্বামীর চরিত্রের এই দিকটি জানিতে পারিলে ধর্মপত্নী 'কলহপ্রিয়া' তাঁহাকে মধুর আপ্যায়ন জানাইবেন সন্দেহ নাই। এখানে আসিবার আগে একদফা প্রেমনিবেদন এই দম্পতীর হইয়া গিয়াছে। কুলব্যাবিধি দস্তারকে বলিতেছে,—অগ্নি দস্তরে, কাজ কলহপ্রিয়ার সঙ্গে ইহার দশনাদশনি, নখানখি, হস্তপদাদির মহাযুদ্ধ হইয়া গিয়াছে। তারপর দর্বাখণ্ডে, তারপর অলাতখণ্ডে, তারপর পীঠিকায়। তারপর হাঁড়ি দিয়া উপাধ্যায়কে পিটাইয়া বাহির করিয়া দিয়াছে।

এই তো গেল মহামহোপাধ্যায় ব্রাহ্মণের চরিত্রচিত্রণ এবং দাম্পত্য-জীবনের বর্ণনা। এইবার চিকিৎসক মহাবৈজ্ঞের চরিত্র। বিজ্ঞাবুদ্ধিহীন মল্লয়াবজিত চিকিৎসক জন্তুকেতু, তাহার চিকিৎসাব্যবহার বর্ণনা সভাসলি করিতেছেন।

'কাশি হইয়াছে গলায় সেক দাও। আমজরে প্রচুর ঘৃত-দুগ্ধ পান করিবে। রক্তামাশয়ে পেটে আগুনের সেক দাও। অতিসারে পথ্য হইতেছে সক্তুমিশ্র কর্কটী। চোখের অস্থখে ক্ষারচূর্ণ প্রয়োগ কর। জন্তুকেতু এই সকল উপচারের দ্বারা যমাদ্বন্দ্বের তরুণায়িত করিয়া থাকে।

চরক-সুশ্রুতাদি চিকিৎসা-শাস্ত্র জন্তুকেতুর একেবারে কর্তৃক। কারণ জন্তুকেতুর মতে চরকের অভিমত এই যে,—যে কোনো তরুর মূল যে কোন কিছুতে পেষণ করিয়া যাহাকে ইচ্ছা তাহাকে দিবে; তাহাতে ষাহা হইবার তাহাই হইবে।

মহাবৈজ্ঞের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিয়া লেখক এইবার ব্রাহ্মণপণ্ডিতের স্বরূপ বর্ণনা করিতেছেন। ফুৎক মিঞা রাষ্ট্রীয় বচনরচনা উদ্ধার করিয়া বলিতেছেন, ইনি ব্যাকরণ জানেন না, কাব্যে ইনি পরিভ্রম করেন নাই, শ্রুতিতে আচমন করেন, ভট্ট-বাণ্ডিকে স্নান করেন, তর্কশাসনকে চণ্ডালবৎ পরিত্যাগ করেন, নৈয়ায়িকগণকে অপটু মনে করেন, রাষ্ট্রীয়-পণ্ডিতগণ অতি গদগদ-কণ্ঠে প্রাভাকর শ্রবণ করেন।

সংসারত্যাগী নয় জৈনসন্ন্যাসী দিগম্বর, জগতের মায়ামোহ ত্যাগ করিয়া মুক্তির সাধনা করাই তাহার ব্রত হওয়া উচিত, বিবাহ-বাসনা তাহার পক্ষে স্বাভাবিক নহে। সমাজের ব্রাহ্মণ-অব্রাহ্মণ সর্বস্তরের লোকের মতো এই জৈন

সন্ন্যাসীরও নারীর প্রতি স্বাভাবিক দুর্বলতা রহিয়াছে। কুট্রনী দস্তার সংগে দিগম্বরের বিবাহ-ব্যবস্থা হইল, দিগম্বরকে অর্ক-পুষ্পমালা শোভিত করিয়া বরবেশে সাজাইয়া আনা হইল, ‘চতুর্বেদ’ পণ্ডিত পুষ্প এবং অক্ষত গ্রহণ করিয়া মন্ত্রপাঠ করিতেছেন,—‘জাতস্ত হি ধ্রুবো মৃত্যু ধ্রুবং ভন্ন মৃতস্য চ। তন্মাদপরিহারেহেত্বে ন ত্বং শোচিতুমর্হসি॥’ পরিস্থিতি এবং সংলাপ উৎকৃষ্ট প্রহসনের উপযোগী হইয়াছে। সন্ন্যাসী দিগম্বর হইয়াছে কেন? মুক্তির জন্ত। বিষয়বাসনার সঙ্গে সঙ্গে সে কামাদিরও অতীত হইয়াছে। কিন্তু বাহিরে তাহার এই যোগীর সাজ থাকিলেও অন্তরের অন্তস্তলে যদি প্রবল ভোগবাসনা লুক্কায়িত থাকে, তবে সেই বৈভালব্রতীকে জীবনের শেষ দিনের কথা স্মরণ করাইয়া দেওয়া উচিত। এই অভাগ্য বার্ষক্যে পদার্পণ করিয়াছে, মৃত্যু ইহার আসন্ন, তবুও যদি ইহার অন্তর হইতে কামবাসনা অন্তহিত না হইয়া থাকে, তাহা হইলে তাহার অবশুস্তাবী শেষ পরিণামের জ্ঞান আমাদের দুঃখ করিয়া লাভ নাই। আর এই জরাজীর্ণ কামাতুরের উপযুক্ত বিলাস-সংগিনী হইবে এই কদম্বরূপা, দীর্ঘদশনা বৃদ্ধা কুট্রনী দস্তার, শমন নিকট জানিয়াও যে পরকালের জ্ঞান সতর্ক হইতেছে না। সংসার ত্যাগ করিয়াও যে সন্ন্যাসী কামাচারী, সংসারে আবদ্ধ। এই কদম্ব কামদূতী কুট্রনীই তাহার উপযুক্ত সহধর্মিণী। আর অর্কপুষ্পমালাভূষিত মৃত্যুযাত্রী বলির পশু দিগম্বরই তাহার উপযুক্ত বর।

কিন্তু সবচেয়ে হাস্যকর পরিস্থিতির উদ্ভব হয় যখন দিগম্বর চতুর্বেদকে হরিতকীযুগল দক্ষিণা দিতে বাহির করিল। লেখক এখানে ‘দিগম্বর’ এবং ‘চতুর্বেদ’ উভয়ের চরিত্রের দুর্বলতা উদ্ঘাটন করিয়াছেন। যাহার কাণাকড়ি সম্বল নাই, সেই দিগম্বরেরও বিবাহ করিয়া সংসার করিবার বাসনা জাগিয়াছে। মানবচরিত্রের ইহা এক স্বাভাবিক দুর্বলতা, কিন্তু ইহা সন্ন্যাসিজ্ঞানোচিত নহে। আবার পুরোহিতের কাজ হইল লোভহীন হইয়া কোনো অস্থানীয় পুরোহিতের অবস্থান করা, যজ্ঞমান যথাসাধ্য দক্ষিণা দিলেই তিনি খুসী হইবেন, স্বর্গের জ্ঞান তিনি নীচ কাজ করিবেন না। কিন্তু সেই ব্রাহ্মণের আদর্শ এত নামিয়া গিয়াছে যে ‘চতুর্বেদ’ বেদ ও দিগম্বরের বিবাহে পূর্বস্ত পুরোহিত্য করিতেছে। একমাত্র অর্থলোভই তাহার কারণ। এই বিবাহ যত অসংগতই হউক, ইহাতে কিছু দক্ষিণা পাওয়া যাইবে। ভিতরে ভিতরে যাহার এত লোভ এবং সত্য সত্যই যে এতখানি অস্থায়ী আচরণ করিয়া থাকে, তাহার মুখে সত্য ও নিয়মনিষ্ঠার দোহাই ঠিকই আছে। চোরের এমন

বড় গলাই হইয়া থাকে। “আমি অনেক নিয়ম-ব্রতপরায়ণ শৃঙ্গপ্রতিগ্রহ-নিবৃত্ত। তুই আমার মতো ব্রাহ্মণের দক্ষিণা লোপ করিতেছিল? সুতরাং আমি ইহাকে (দন্তরাকে) লইয়া যাইব।” দক্ষিণার জন্ত বিবাহ ভঙ্গ হইয়া গেল।

কনোজবাসী নাট্যকার শঙ্কর খুঁসী দ্বাদশ শতকে সমাজের যে শোচনীয় দশা লক্ষ্য করিয়াছেন, তাহারই বাস্তব রূপ অঙ্কন করিয়াছেন এই ‘লটকমেলক’-প্রহসনে। প্রহসনের যে বাস্তবতাগুণ থাকে। একান্ত প্রয়োজন, ‘লটকমেলক’-এ তাহা আছে। লেখকের রচনা সমাজের তীব্র ব্যঙ্গ করিয়াছে, সমাজকে কশাঘাত করিয়াছে অনেক, কিন্তু তাহা অতিক্রম আঘাতে সাহিত্যের রসহানি ঘটায় নাই।

‘জ্যোতিরীশ্বর’-রচিত ‘ধূতসমাগম’ এই একই ধরনের প্রহসন। ইহার প্রভাবও ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ নাটকে পড়িয়াছে। প্রহসনটির আত্মজ্ঞ বিজ্ঞেয় করিবার প্রয়োজন নাই, কিছু কিছু অংশ উদ্ধৃত করিয়া রচয়িতার শক্তিমত্তার পরিচয় দিব। Satire-রচনায় জ্যোতিরীশ্বর সিন্ধবৃত্ত ছিলেন। লেখক বলিতেছেন, “লক্ষ্মী যাহাদের প্রতি বিমুখ হইয়াছেন বলিয়া যাহাদের সর্বভোগ বিম্বিত হইয়াছে, ধনসংগ্রহের চিন্তায় যাহাদের নিদ্রা হয় না, জগতে যাহারা নামকাম কিছুই করিতে পারে নাই, আশ্রমপদ তাহাদের সামনেই পড়িয়া আছে।……আর এই সাধু ততদিন টিকিবে যতদিন শ্রীমতীদের চঞ্চল কটাক্ষ এই জ্ঞানবান্দের সম্মুখে নৃত্য না করিবে।”

জ্যোতিরীশ্বরের রচনায় উৎকৃষ্ট ব্যঙ্গনা-গুণ লক্ষ্য করিবার মতো। গণিকা স্বরতপ্রিয়ায় গৃহে ভিক্ষার আশায় কপট সন্ন্যাসী ‘বিশ্বনাগর’ প্রবেশ করিয়াছে। তাহাকে দেখিয়া স্বরতপ্রিয়া বলিতেছে, “ভগবান্ যে! তাহলে আমি অভ্যর্থনার জন্ত অগ্রসর হছি। (অগ্রসর হইয়া) ভগবন্, প্রণাম করি।”

“বিশ্ব। (সানন্দে) অভিলষিতভাজন হও।

স্বরতপ্রিয়া। ভগবন্, আপনার প্রসাদে (তা’ হ’বে)।

বিশ্ব। অচিরেই তা’ হোক।

স্বরতপ্রিয়া। ভগবান্ আদেশ করুন, আমাকে কি করতে হ’বে; কি দিতেই বা হ’বে।

বিশ্ব। শুভে, আমাদিগকে তোমার অদ্যে কি আছে? তবে এখন ভিক্ষেই চাই।

স্বরতপ্রিয়া। ভগবন্, কোন্ ধরনের ভিক্ষা? কোন্ সময়ে?………  
হে উদারমূর্তে! এই আমার শরীর, তথা বিরহযুক্ত ধর্মেকসার শ্রাণ,

সমস্তই আপনার আয়ত্ত। তা' বাইরের বস্তুতে আস্থা কি? ভগবান্ তাহ'লে অভ্যন্তরগৃহে প্রবেশ ক'রে বিশ্রাম কমন, আমি এখন ভিক্ষোপচার (সজ্জিত) করি।”

বিশ্বনাগর যে সুরতপ্রিয়ায় আগললাভ করিবার জন্ত তাহার গৃহে প্রবেশ করিয়াছে, এবং সুরতপ্রিয়া যে তাহাকে সেই দিকেই আকৃষ্ট করিতে চায়, তাহা উহাদের আলাপে ব্যক্তি হইয়া উঠিতেছে। ‘অভিলষিতভাজন হও’ এই আশীর্বাণীর অন্তর্নিহিত ব্যঞ্জনা এই যে, আমি তোমাকে অভিলাষ করিয়াই এখানে উপস্থিত হইয়াছি, তুমি আমাকে সন্তুষ্ট কর। সুরতপ্রিয়াও বকোক্তির দ্বারা সন্মতি জানাইল। ‘অচিরেই তা’ হোক’—এই বাক্যে বিশ্বনাগরের বাসনার তীব্রতা প্রকাশ পাইতেছে। সুরতপ্রিয়াও বাক্য-কৌশলে ‘কি করতে হ’বে; কি দিতেই বা হ’বে!’ বলিয়া সাগ্রহে সন্মতি জানাইল। বিশ্বনাগরের ভিক্ষা যে ততুলমুষ্টি নয়, গণিকা তাহা জানে। স্বতরাং ‘কোন সময়ে’ ভিক্ষা দিতে হইবে। জজ্ঞাসা করায় উভয়ের মনোভাব দিবালোকের মত স্পষ্ট হইয়া উঠিল। অতএব লম্পট সন্ন্যাসীর নিকট গণিকার মনঃপ্রাণ-সমর্পণের জন্ত অভ্যন্তর-গৃহে প্রবেশের প্রয়োজন হয় এবং উপযুক্ত প্রসাধনের মাধ্যমে ভিক্ষোপচার সাজানো হইবে, তাহা বুঝিতে পারি।

জ্যোতিরীশ্বরের এই শৈলীর অল্পবতন আমরা গোপাল উড়ের ‘বিদ্যাসুন্দর’ যাত্রায় এবং গিরিশচন্দ্রের ‘বিষমঙ্গল’ নাটকে থাকমণি ও সাধকের আলাপে দেখিতে পাই। অবশ্য বাংলা সাহিত্যে ইহাকে জ্যোতিরীশ্বরের সজ্ঞান অল্পসরণ বলিতে পারি না।

এইবার সংস্কৃত সাহিত্যের একখানি শ্রেষ্ঠ গ্রন্থের আলোচনা করিব। ইহা মহারাজ মহেন্দ্রবিজয়-বর্মা-বিরচিত ‘মন্তবিলাস’ গ্রন্থন। গ্রন্থখানিকে সমালোচক-প্রবর এ.বি. কীথ প্রাচীনতম গ্রন্থন বলিয়া স্বীকার করিয়াছেন।\* কিন্তু ইহার বিষয়বস্তু যে নিতান্ত অকিঞ্চিৎকর, তাহাও বলিতে কসুর করেন নাই।† কীথ সাহেবের এই উক্তিটি নিবিচারে মানিয়া লওয়া যায় না।

\* Almost contemporary to a day of Harsha was Mahendra Vikramavarman ..... who ruled in Kanci ..... in the first quarter of the seventh century ... His Prahasana ... is so far the only early farce published.

—The Sanskrit Drama, A. B. Keith, pp. 182

† The play is not unamusing, though the subject is much too trivial for the pains taken to deal with it.

—The Sanskrit Drama, A. B. Keith, pp. 181-185

‘মস্তবিলাস’-সম্বন্ধে সবচেয়ে বড় আপত্তি হইল এই যে, সামান্য একটি ভিক্ষাভাণ্ডে অবলম্বন করিয়া কি করিয়া একখানি শ্রেষ্ঠ প্রহসন রচিত হইবে? আমি দেখাইতে চেষ্টা করিব, ঐ ভিক্ষাভাণ্ডকে কেন্দ্র করিয়া প্রহসনখানি গড়িয়া উঠিয়াছে বলিয়াই উহার গুরুত্ব বাড়িয়াছে। ভারতবর্ষে বৈরাগীর ভিক্ষাভাণ্ড মহাপ্রভু যিশুখৃষ্টের ‘ক্রুশ’-চিহ্নের সমান মর্যাদা বহন করে। ব্রাহ্মণের যজ্ঞস্থলের মতোই উহা পবিত্র এবং গুরুত্বপূর্ণ। যজ্ঞস্থলের অমর্যাদা বা অপব্যবহারে যেমন ব্রাহ্মণ্য-সভ্যতার অপমান হয়, সন্ন্যাসীর ভিক্ষাভাণ্ডের অমর্যাদাও ঠিক সভ্যতার্কে ততখানি আঘাত করে। উহাকে ভিক্ষকের ভিক্ষাপাত্রের সমান করিয়া দেখিলে চলিবে না। প্রভুত্তি-পরিচালিত হইয়া যদি কেহ এই ভিক্ষাভাণ্ডের মর্যাদা লঙ্ঘন করে, সেই সাধুই সবচেয়ে বেশি নিন্দাভাজন।

ভারতীয় সভ্যতার মূল কথাই হইল ধর্ম। ভারতীয় ব্যক্তিজীবন ও সমাজ-জীবন সমভাবে এই ধর্মের অঙ্কুরাশনে অঙ্কুরাশিত। ধর্মগুরু ধূলির ধরণীতে ভগবানের প্রতিনিধি। রাজা বিধাতার পালনীয় ইচ্ছা পরিপূরণের জন্ত প্রজার কল্যাণে রাজ্যাশাসন করেন বলিয়া তিনি ধর্মাবতার। গৃহস্থ ভারতীয় সন্ন্যাসীর ২৬শিষ্টা চতুরাশ্রমের প্রয়োজন-পরিপূরণের জন্ত ইষ্টার্থে এবং সর্বার্থে সংসার-ধর্ম পালন করিয়া চলিয়াছেন। দেববিজ্ঞাতিথি-সেবা তাঁহার নিত্যধর্ম। আপামর-জনসাধারণকে এই ধর্মের নীতি শিখাইয়া সমাজকে সজীব রাখিবার জন্ত যে প্রভুত্তিবিমুক্ত কল্যাণকামী নরদেবগণ সংসার ত্যাগ করিয়াছেন, তাঁহারা ই সন্ন্যাসী। তাঁহাদের সমস্ত প্রভুত্তি জীব-কল্যাণের জন্ত তাঁহারা সর্বজীবের চরণে গ্রস্ত করিয়াছেন। ব্যক্তিগত স্বখ-ভোগের বাসনা তাঁহাদের নাই। তাঁহাদের সেবায় ও ভালবাসায় মুগ্ধ হইয়া কৃতজ্ঞ সমাজ যাহা দান করিবে, তাহা দিয়া তাঁহারা জীবসেবা করিবেন এবং শরীর-রক্ষার জন্ত যেটুকু গ্রহণ না করিলে নয়, সেইটুকুমাত্র গ্রহণ করিবেন, তাই তাঁহারা নিত্য-ভিখারী। তাঁহাদের ভিক্ষাভাণ্ড অক্ষমের দীনতার প্রতিনিধি নহে, শক্তিমান প্রেমিকের ভালবাসার দান-গ্রহণের প্রতীক। কিন্তু সন্ন্যাসী যদি এই সমাজসেবার কল্যাণময় আদর্শ হইতে পতিত হয়, তাহা হইলে সে মহুগ্ধ হারায় এবং দীন ভিখারীরও অধম হয়। তাহার ভিক্ষাভাণ্ড সমাজের শ্রদ্ধা আকর্ষণ না করিয়া উপহাসমিশ্রিত করণার বস্তু হইয়া দাঁড়ায়।

মহারাজ মহেন্দ্রবিজয় সমাজের এই শোচনীয় দুরবস্থা লক্ষ্য করিয়াছিলেন। হিন্দু, বৌদ্ধ, পাণ্ডপত, কাপালিক প্রভৃতি সর্বমতের তথাকথিত সাধুচরিত্রে তিনি



চরম অধঃপতনের চিহ্ন লক্ষ্য করিয়াছেন। তাই ব্যঙ্গের মাধ্যমে ‘মত্তবিলাস’-প্রহসনে তিনি উহাদের স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়াছেন। ‘মত্তবিলাসে’ যে ব্যাপক সমাজদৃষ্টির পরিচয় রহিয়াছে, ‘ভগবদজ্জুকীয়’-প্রহসনে তাহা নাই।

‘লটকমেলক’, ‘হাস্তার্গব’ প্রভৃতি প্রহসনে মহারাজ মত্তবিলাসে সমাজদৃষ্টি মহেন্দ্রবিক্রম বর্মার দৃষ্টিভঙ্গীর অনুসরণ চলিলেও সাহিত্যিক আদর্শে ঐ প্রহসনগুলি ‘মত্তবিলাসে’র সমান মর্যাদা দাবী করিতে পারে না। চরিত্রসৃষ্টির যে অভিনব কৌশল আমরা ‘মত্তবিলাসে’ লক্ষ্য করি, ‘ভগবদজ্জুকীয়’ তাহা অতখানি মিলিবে না। ‘মত্তবিলাসে’ সব কয়টি চরিত্রই স্বজ্ঞামান বা চলিয়াছে। ‘ভগবদজ্জুকীয়’ এক ‘শাণ্ডিল্য’-চরিত্র ভিন্ন সব কয়টি স্থায়ী। ভগবদজ্জুকীয় হস্তারস প্রধানতঃ পরিস্থিতি-সজ্জাত,\* কিন্তু মত্তবিলাসে চরিত্রগুলিই হাস্যকর পরিস্থিতি সৃষ্টি করিয়াছে। ওখানে চরিত্র ও পরিস্থিতির মিলন হইয়াছে, তাই শৈলীর দিক্ দিয়া ‘মত্তবিলাস’কে ‘ভগবদজ্জুকীয়’ হইতে উন্নত ধরনের বলিতে হইবে। ষাঠার ‘মত্তবিলাস’কে ‘ভগবদজ্জুকীয়’ হইতে নিরুপে বলিয়াছেন, তাহারা ‘মত্তবিলাস’-এর চরিত্রগুলির অন্তর্নিহিত মর্মার্থ লক্ষ্য করেন নাই।

প্রহসনখানির মোটামুটি বিশ্লেষণ করিয়া আমি আমার বক্তব্য উপস্থাপিত করিবার চেষ্টা করিতেছি—

পানোন্নত এক কাপালিক তাহার বধু দেবসেনার সহিত টলিতে টলিতে প্রবেশ করিতেছে। পঞ্চ-ম-কারের প্রকৃত তাৎপর্য ভুলিয়া যে কদাচারী কামাচারিণী তত্ত্বশাস্ত্রকে কলুষিত করিয়াছে, এই কাপালিক তাহাদের প্রতিনিধি। কাপালিক হঠাৎ লক্ষ্য করিল, তাহার

মত্তবিলাসের  
আগোশ

ভিক্ষাভাণ্ড ‘নর-কপাল’ অপহৃত হইয়াছে। কাপালিক

এই কপালে আসিয়া ঠেকিয়াছে—ইহা তাহার ভিক্ষাভাণ্ড, পানপাত্র এবং ঋণসংগ্রহের উপকরণ, এই ভিক্ষাভাণ্ডই এখন তাহার ধর্মকর্ম, সমস্তই। কারণ, মুক্তির জন্ত তপস্যা করিতে সে কাপালিক ব্রত গ্রহণ করে নাই, ইহা তাহার জীবনোপায়। কাপালিক তাই ভাবিতেছে, ভিক্ষাভাণ্ড না

\* "One important feature of this well written farce, which distinguishes it from all other farces in Sanskrit, is that the comic element is found not in the oddities of the characters but in the ludicrousness of the plot."—History of Sanskrit Literature, Dr. De & Dr. Dasgupta, pp 495.

থাকিলে সে বাঁচিবে কি করিয়া? তাই শেষ পর্যন্ত সে ঠিক করিল, ‘আপকর্ম’ প্রতিপাদন করিয়া গোশূঙ্গের দ্বারাই কপালের প্রয়োজন সিদ্ধ করিবে। লেখকের *Sabbire* (ব্যঙ্গশৃঙ্গির শক্তি) লক্ষ্য করিবার মতো। কাপালিক যত কদাচারীই হউক না কেন, সে হিন্দু; গোশূঙ্গ নিশ্চয়ই তাহার নিকট অপবিত্র, কিন্তু আপন প্রয়োজন-সিদ্ধির জন্ত সে গোশূঙ্গ গ্রহণ করিতেও ইতস্ততঃ করিতেছে না। আবার এই কদাচারী ধর্মধ্বজীদের নিজেদের অপকীর্তি-সমর্থনের জন্ত যুক্তির অভাব হয় না। শাস্ত্রের নির্দেশ রহিয়াছে, যখন ‘আপকর্ম’ উপস্থিত হয়, তখন কোনো ব্যক্তি তাহার স্বাভাবিক-বৃত্তির ব্যতিক্রম করিলে সে ধর্ম এবং আচারব্রত হইবে না। কিন্তু এই কপট সাধুগণ এতদূর নামিয়া গিয়াছে যে, অতি বৃদ্ধ কারণে নিজেদের অত্যাচার-সমর্থনের জন্ত আপকর্মের দোহাই দেয়।

আবার, ইহাদের অত্যাচার-সমর্থনের জন্তই ধর্মের নামে রাশি রাশি সম্প্রদায়ের সৃষ্টি হয়। সেই সকল সম্প্রদায়ের মধ্যে পারস্পরিক বিদ্বেষ, অকারণ ঈর্ষ্যা প্রভৃতি লাগিয়াই থাকে। শাক্যভিক্ষুকে দেখিয়া কাপালিক তাহার স্বীকৃতি বলিতেছে, ‘প্রিয়ে, আমার মনে হয়, কপালটির মধ্যে শূল্যমাংস ছিল বলিয়া হয়’ উহা কুকুরে লইয়াছে, না-হয় এই শাক্যভিক্ষু গ্রহণ করিয়াছে।’ উক্তিটির মধ্যে সাম্প্রদায়িক বিদ্বেষ লক্ষ্য করিবার মতো—শাক্যভিক্ষুকে কুকুরের সমান করিয়া দেখা হইতেছে। কিন্তু ইহা শুধু সাম্প্রদায়িক বিদ্বেষই নয়, আরো কিছুই প্রচ্ছন্ন ইঙ্গিত এই উক্তির মধ্যে আছে। শাক্যভিক্ষু বাহিরে কাপালিকাচার-বিরোধী, কিন্তু অন্তরে অন্তরে সে-ও যে কামাচারী, মত্ত-মাংস-লোলুপ, এই উক্তির মধ্যে ঐ অর্থ প্রচ্ছন্ন রহিয়াছে। শাক্যভিক্ষুর নিজের উক্তি হইতেই আমরা তাহা বুঝিতে পারিব।

শাক্যভিক্ষু বলিতেছে,—“উপাসক শ্রেষ্ঠী ধনদাসের ‘সর্বাধাসমহাদত্ত’ মহিমা, কারণ—তিনি আমাকে ‘অভিনববর্ণ’-গন্ধ-রস-সংযুক্ত ‘মৎস্তমাংসোপচার-বহুল’ অন্ন ভক্ষণ করাইয়াছেন। যাক, আমি এখন রাজবিহারে যাইব। (পরিষ্কর্য করিয়া স্বগত) অহো! পরমকারুণিক ভগবান! তথাগত প্রাসাদে বাস, সুবিহিত শয্যা-পর্ষদে শয়ন, পূর্বাহ্নে ভোজন, অপরাহ্নে ‘পঞ্চস্নানবোধিত’-তাম্বল-চর্বণ, ‘সরুবসন’ (সচ বা নূতন বস্ত্র)-পরিধান প্রভৃতির বিধান করিয়া ভিক্ষুসত্তাকে অনুগ্রহীত করিয়াছেন, কিন্তু পরিগ্রহ এবং সুরাপান-বিধান তো দেখি না! অথবা সর্বত্র (ভগবান বুদ্ধ) ইহা দেখিবেন না কেন? অবশ্যই এই (মত্তপানে) নিকৃৎসাহ চুষ্ট-বুদ্ধ-হবিরগণ আমাদের মতো তরুণজনের প্রতি ঈর্ষ্যাবশতঃ

পীটক-পুস্তক হইতে এমন সুরাপান-বিধান তুলিয়া দিয়াছে বলিয়া আমার মনে হয়। কোন স্থান হইতে অবিনষ্ট-মূলপাঠ (পীটক) উদ্ধার করিতে হইবে, তাহা হইলেই সম্পূর্ণ বুদ্ধবচন লোকে প্রকাশ করিয়া আমি সজ্ঞাপকার করিতে পারিব।”

উক্তিটি অতি উচ্চাঙ্গের *salvo*। ধর্মের নামে যখন কলঙ্ক-সাধন অতি-মাত্রায় বাড়িয়া গিয়াছিল, জীবনবুদ্ধির নীতির নামে মানুষ অন্ধ-তমসচ্ছন্ন হইয়া যখন মরণের উপাসনা করিতেছিল, তখন ভগবান্ বুদ্ধ মানুষকে ধর্মের সহজ পন্থা দেখাইয়াছিলেন। তিনি বলিয়াছিলেন—আত্মনিগ্রহই ধর্ম নয়, স্বাভাবিক দেহধর্ম পালন করিয়া শরীরকে রক্ষা করিতে হইবে। ‘শরীরমাছুং খলু ধর্মসাধনম্’ বা ‘মুক্তাহার-বিহার’ই যোগ, একথা হিন্দুশাস্ত্রেও বলা হইয়াছে, তাই আহার-বিহারে স্বাভাবিক ও সংযত হইবার উপদেশ বুদ্ধদেব দিয়াছিলেন এবং ভিক্ষুসঙ্ঘের মধ্যে সেই নিয়ম প্রচার করিয়াছিলেন। কিন্তু পরবর্তী কালে ইন্দ্রিয়পরতন্ত্র অনিয়ন্ত্রিত-বৃত্তি ভিক্ষুগণ নিজেদের ভোগবাসনা চরিতার্থ করিবার জন্ত বুদ্ধবচনের অপব্যাত্যা করিতে লাগিল, বুদ্ধবচনকে সম্পূর্ণ বিপরীত বুদ্ধি এবং বুঝাইল। সাধনার জন্তই বুদ্ধদেব দেহমনকে স্বস্থ-স্বস্থ রাখিবার যে বিধান দিয়াছিলেন, দেহ-সর্বস্ব ভিক্ষুগণ পরবর্তী কালে নিজেদের ভোগবাসনা চরিতার্থ করিবার জন্ত সেই বচনগুলিই ভাঙাইয়া থাইতে লাগিল। শুধু তাহাই নহে, স্বার্থসিদ্ধির জন্ত তাহারা মূল শাস্ত্রবচনে প্রক্ষেপারোপের জন্ত সচেষ্ট হইল। পূর্বাচার্যগণের দোষ দিয়া তাহারা নিজেদের কল্লিত শ্লোকাদি মূল শাস্ত্রগ্রন্থে অমুপ্রবিষ্ট করাইয়া উহাদিগকে শাস্ত্রবাণীর দ্বারা সমর্থিত করিতে চেষ্টা করিল। নাট্যকার বলিতে চাহেন, ধর্মশাস্ত্র যদি বিকৃত ও কলুষিত হইয়া থাকে, তবে তাহা এই বৈড়ালব্রতী ধর্মশাস্ত্রীদের দ্বারা হইয়াছে, সাধারণ জনগণের দ্বারা নহে।

এই কপট ধর্মধ্বজীদের অন্তরের ধারণা-ভাবনা এবং বাহিরের আচরণে পার্থক্য অনেক। ইহাদের অন্তরের দুর্বলতা যাহাতে বাহিরে ধরা না পড়ে, সেজন্ত ইহারা সব সময়ে সচেতন থাকে। অন্তরে অন্তরে এই শাক্যভিক্ষু কাপালিকের সগোত্র। কিছুকণ আগে মত্তপানের বাসনা সে স্বগতোক্তির মাধ্যমে প্রকাশ করিয়াছে, কিন্তু বাহিরে সে এই মনোভাব প্রকাশ করিতে ইচ্ছুক নয়, তাই সে সুরাপান-বিভ্রান্ত কাপালিকের লক্ষ্যীভূত হইবে না বলিয়া পলায়ন করিতেছে। কিন্তু কাপালিক ভাবিল শাক্যভিক্ষু নিশ্চয়ই তাহার ভিক্ষাভাণ্ড চুরি করিয়াছে, নহিলে এমন করিয়া পলাইবে কেন? পরিস্থিতি ভুল বুঝিবার জন্ত এখানে হস্তব্রতের সৃষ্টি হইল।

শাক্যভিক্ষুকে খামিতে হইল, কারণ, কাপালিক-দম্পতীর পানোন্মত্ততা তাহার ভাল লাগিয়াছে, তাহাদের এই ‘সুখোপনত অভ্যাসের’ শাক্যভিক্ষু মনে মনে অভিলাষী। হর্যাপানের জন্ত তাহার জিহ্বায় জল আসিতেছে, কিন্তু মহাজনেরা ইহাতে দোষ দেখিবেন বলিয়া হর্যাপানে তাহার সাহস হইতেছে না। তাই সে একদিকে জিহ্বা লেহন করিতেছে এবং অন্যদিকে প্রকাশ্তে বলিতেছে—“আমাকে হর্যাপান করিতে বলিয়া আমার অপমান বাড়াইও না।” বাক্য ও চিন্তার এই অসঙ্গতি হান্তরস সৃষ্টি করিয়াছে।

এখানে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। কাপালিক দেবসেনার পানাবশিষ্ট হর্য শাক্যভিক্ষুকে দিতে বলিল কেন? এই বিভিন্ন সম্প্রদায়ের দুই সাধুগণ নিজেদের আচার-আচরণকেই একমাত্র ধর্মসম্মত আচরণ বলিয়া মনে করে। অতএব আচার-আচরণ তাহাদের নিকট অশাস্ত্রীয় এবং হেয়। তাই কাপালিক নিজমত-প্রতিষ্ঠার জন্ত শাক্যভিক্ষুকে মত্তপানে বাধ্য করিতে চায়। এই পরমতাসহিষ্ণুতাই সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে কলহ সৃষ্টি করিয়া ধর্মের সত্যকারের মর্যাদা নষ্ট করিয়াছে, নাট্যকার ইহাই বলিতে চান।

শাক্যভিক্ষু যখন পথে আসিল না, তখন কাপালিক বলপূর্বক তাহার নিকট হইতে ভিক্ষাভাণ্ড গ্রহণ করিতে চেষ্টা করিল। লেখক এখানে পরিস্থিতিগত অসঙ্গতি সৃষ্টি করিয়া হান্তরসের অবতারণা করিয়াছেন। ভিক্ষাভাণ্ড ছিনাইয়া লইবার জন্ত শাক্যভিক্ষুকে আক্রমণ করিতে গিয়া পানোন্মত্ত কাপালিক পড়িয়া গেল। স্বামী যাহা পারিল না, ধর্মপন্থী অবশ্যই তাহা পারিবে! ‘মরেছিস দাসীর বেটা!’ বলিয়া দেবসেনা শাক্যভিক্ষুকে আক্রমণ করিল, কিন্তু আক্রান্ত ব্যক্তিকে মারিবার পরিবর্তে তাহার কেশাকর্ষণ করিয়া নিজেই ঝুলিয়া পড়িল।

নারীর স্পর্শ বৌদ্ধভিক্ষুকে আনন্দে উদ্বেলিত করিয়াছে, কিন্তু নিজের এই দুর্বলতাকে সে সহজে স্বীকার করিবে না, শাস্ত্রের দোহাই দিয়া ইহাকে সে সমর্থন করাইয়া লইবে। তাই সে মনে মনে ভাবিতেছে—“এ আমার মৃগন দেখিয়াছে, সুতরাং বৃদ্ধকে অর্ধেক জানিয়াছে।” যখনই নিজের দুর্বলতার সমর্থন নিজের অন্তরে পাইল, তখনই সে সোলাসে “উপাসিকে, ওঠো, ওঠো, ওঠো” বলিয়া দেবসেনাকে ধরিয়া তুলিল। ইহার মধ্য দিয়া সে স্পর্শস্বখ-জনিত রত্যানন্দ লাভ করিল। কিন্তু রতনে রতন চেনে। কাপালিক অমনি বলিয়া উঠিল—“হে মাহেশ্বরগণ, তোমরা দেখ, নাগসেন-নামধারী এই ছুট ভিক্ষু আমার প্রিয়তমার পাণিগ্রহণ করিল।” শাক্যভিক্ষু

নিজের কার্য সমর্থন করিবার জন্ত ধর্মের দোহাই দিয়া বলিল—“বিষয়ে পতিতের প্রতি অহুকম্পা আমাদের ধর্ম।” কাপালিক কিন্তু আসল কথাটি ধরিয়া ফেলিয়াছে—“কি আমার সর্বজ্ঞ-ধর্মী ব্যক্তিরে! আমিই তো আপে পড়িয়া গিয়াছিলাম।” শাক্যভিক্ষুর করুণা নারীর প্রতি উথলিয়া উঠিল, নরের প্রতি নয়। ধর্মনীতি ইহাদের প্রবৃত্তি-চরিতার্থতার উপায়। মজা এই যে, এই সকল কপট ধর্মধ্বজী নিজেদের অন্তরের অভীপ্সা বাহিরের আচরণের দ্বারা যতই গোপন করিতে চেষ্টা করে, ততই তাহাদের বাক্য-কার্যের অসঙ্গতি প্রকট হইয়া তাহাদের স্বরূপ ধরাইয়া দেয়। তাই তাহারা সর্বজনের ব্যঙ্গের পাত্র হয়।

কাপালিক আর সহ করিতে না পারিয়া এবার শাক্যভিক্ষুর মাথা কাটাইবার জন্ত প্রস্তুত হইল—“তোমার শিরঃকপাল আমার ভিক্ষাকপাল হইবে।” ঝগড়া বাধিয়া গেলে শিবোপাসক ‘পাণ্ডপত’ রত্নমঞ্চে প্রবেশ করিল। তাহাকে দেখিয়া কাপালিক অভিযোগ করিয়া বলিল,—“এই হুণ্ড ভিক্ষু নামধারী নাগসেন আমার ভিক্ষাকপাল চুরি করিয়া ফিরাইয়া দিতে চাহিতেছে না।” মুক্তির জন্ত তপস্যা যাহাদের একমাত্র ব্রত, পাখিব সম্পদকে ধূলিমুষ্টির মতো পরিত্যাগ করিয়া যাহারা সর্বত্যাগী সন্ন্যাসী হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে কত সঙ্কীর্ণতা, কপটতা ও স্বার্থান্ধতা প্রবেশ করিয়াছে, প্রহসনকার তাহা অতি নিপুণভাবে দেখাইয়াছেন। সামান্য ভিক্ষাপাত্র লইয়া এই তথাকথিত আশ্রমিগণ যে কুরুক্ষেত্র বাধাইয়া তুলিয়াছে, তাহা অজ্ঞ, অন্ধ, ভোগমুখী সাধারণ জনের পক্ষেও অগৌরবের। স্বতরাং ধর্মের নামে ইহারা কোথায় নামিয়া গিয়াছে, তাহা ভাবিবার বিষয়। আর কত বৃত্তিহারা আসিয়াই যে ইহাদের এক একটি আচরণ নৃষ্টি করিয়াছে, তাহাও কৌতুহলের সহিত লক্ষ্য করিবার মতো। ‘পাণ্ডপত’ আসিয়া এই দ্বন্দ্ব আরো জটিল করিয়া তুলিল, কারণ, সে ধর্মের নামে ব্যভিচারের স্বযোগ খুঁজিয়া বেড়াইতেছে। সে ভাবিতেছে, আমাদের দ্বারা যাহা অহুষ্টিত হয়, এই ছুরাখ্যা গাঙ্গব্রিধানে তাহা করিয়াছে। গাভীকে ধেমন করিয়া গ্রাসমুষ্টির দ্বারা আকর্ষণ করে, এই ছুরাখ্যা তেমনি চীবরাস্তদর্শন করাইয়া আমার দয়িতা ক্ষৌরিকের দাসীকে আকর্ষণ করিয়াছে, স্বতরাং ‘প্রতিহস্তিপ্ৰোংসাহ’-শ্লোকের দ্বারা আমি ইহাকে ধ্বংস করিব। এইরূপ মনে মনে চিন্তা করিয়া সে নাগসেনকে বলিল—“ওহে নাগসেন, এ যা’ বলছে তা’কি সত্য?” শাক্যভিক্ষু সঙ্গে সঙ্গে বুদ্ধবচন আওড়াইয়া বলিল, মিথ্যাকথা বলিলে শিক্ষাপদের বিরমণ হয়, দান করা বস্তু ভিন্ন অল্প বস্তু লইলে শিক্ষাপদের

বিরমণ হয়। সে যখন একজন খাটি বৌদ্ধ, তখন সে অন্তরের জিনিস চুরি করিতে পারে না, এবং মিথ্যা কথা বলিতে পারে না। কথায় বলে, চোরের বড় গলা, এই শাক্য-ভিক্ষুরও তাহাই দেখিতেছি। সে ভিক্ষাভাণ্ড চুরি করে নাই সত্য, কিন্তু অন্তরের হীনবাসনা গোপন করিবার জন্য সে কিছুক্ষণ পূর্বেই মিথ্যাকথা বলিয়া এবং বুদ্ধবচন উদ্ধৃত করিয়া আত্মসমর্থন করিয়াছে। সেই কপটাচারী এখন সত্যের দোহাই দিতেছে। সে যখন তাহার জীবনে ও আচরণে বুদ্ধবচন প্রমাণিত করিতেছে, তখন সে কেন ভিক্ষাভাণ্ড গ্রহণ করিতে যাইবে ?

যাহা হউক, টানাটানি করিতে গিয়া বৌদ্ধভিক্ষুর বসনাভ্যন্তর হইতে একটি ভিক্ষাভাণ্ড পড়িয়া গেল। উহা শাক্যভিক্ষুর নিজেরই। কিন্তু কাপালিক ভাণ্ডটি দেখিয়া বলিল, “কাকের বর্ণের চেয়েও এর বর্ণ কৃষ্ণতর, বর্ণান্তরকরণে শাক্যভিক্ষুর নৈপুণ্য আছে।” কাপালিক পরিষ্কার বুঝিয়াছে, ভাণ্ডটি তাহার নয়, তবুও নিজের ভাণ্ড হারাইয়াছে বলিয়া এই কপট কাপালিক শাক্যভিক্ষুর পাত্রটি আত্মসাৎ করিতে চাহিতেছে। সে যে-কোনো প্রকারে প্রমাণ করিবে যে পাত্রটি তাহারই। এ বিষয়ে তাহার পত্নীটিও কম যায় না। দেবসেনা বলিতেছে— সর্বলক্ষণসম্পন্ন, কমলাসনশীর্ষ-কপালামুভাব, পৌর্ণমাসী-সোমদর্শন, নিত্য-সুরাগন্ধী এই কপাল (শাক্যভিক্ষুর) মলিনবসন-সংযোগে এইরূপ অবস্থা প্রাপ্ত হইয়াছে।” যুক্তিটি অপূর্ব! স্বামি-স্বাী উভয়ে মিলিয়া প্রমাণ করিল যে ভিক্ষাভাণ্ডটি তাহাদেরই। কিন্তু ভিক্ষাভাণ্ডটি শাক্যভিক্ষুর স্পর্শে অশুচি হইয়াছে, ইহা কি করিয়া গ্রহণ করা যায় ? কাপালিক তাহারও সহজ উপায় বলিতেছে। “ভারতবর্ষে অধিকাংশ ক্ষেত্রে পাপমোচনের একটা সহজ উপায় আছে। প্রায়শ্চিত্ত করিলেই সমস্ত পাপ দূরীভূত হইবে।” নাট্যকার ভারতীয় প্রায়শ্চিত্ত-বিধির উপর কটাক্ষ করিতেছেন। “আমাদের স্বামী ‘বালেন্দুচূড়ামণি’ যত্ন করিয়া এই মহাত্রত অবলম্বন করিয়াছিলেন ; তাই তিনি পিতামহের শিরচ্ছেদজনিত পাপ হইতে মুক্তিলাভ করিয়াছিলেন। ত্রিদিবেশ্বর (ইন্দ্র ও পুরাকালে তৎপুত্র ত্রিশিরাকে বধ করিয়া শত-যজ্ঞ সম্পাদন করিয়াছিলেন এবং তাহার দ্বারা পাপমুক্ত হইয়া তিনি পুণ্যলাভ করিয়াছিলেন।

যাহা হউক, অনেক বেলা হইতেছে এবং তর্কে কোনো ফল হইবে না মনে করিয়া শাক্যভিক্ষু শেষপর্বন্ত ভিক্ষাভাণ্ডটি কাপালিককে দিতে গেল। পাশপত দেখিল, তাহার শত্রুতা সিদ্ধ হইতেছে না। সুতরাং সে আপত্তি করিয়া

বলিল, “দরবারে ইহার বিচার হউক।” দেবসেনার উক্তিভে সমাজের আর এক কদর্যরূপ ফুটিয়া উঠিল। “অনেক বিহারের বিত্ত সম্ভোগ ও সঞ্চয় করিয়া এই শাক্যভিক্ষু অর্থশালী হইয়াছে। এ ব্যক্তি অধিকরণ-করণিকদের মুখ পূর্ণ করিতে পারিবে, আমাদের কী সম্বল আছে?” এই তথাকথিত ধর্মবজ্রিগণ, ত্যাগমার্গ পরিহার করিয়া শুধু ভোগশক্তি জীবনই যাপন করে না, জন-কল্যাণার্থ উৎসর্গীকৃত বিহারের অর্থেরও অপব্যবহার করে। নিজেদের অপরাধ ঢাকিবার জন্ত সেই পবিত্র অর্থ ঘুষ দিয়া বিচারকদের মুখ বন্ধ করে, আর যাহারা বিধাতার প্রতিনিধি হইয়া ধর্মাদিকরণে বসিয়াছে, সেই ‘ধর্মাবতার’গণও অর্থের লোভে এই বকধামিকদের সমর্থন করে।

এবার সর্বসমস্যার সমাধান হইল। যে ভিক্ষাভাণ্ড লইয়া এত গুণ্ডগোল স্তরু হইয়াছিল, সেই ‘কপাল’ এতক্ষণ পর ফিরিয়া আসিল। এক চণ্ডালের কুকুর মাংসগন্ধে আকৃষ্ট হইয়া কপালটি লইয়া গিয়াছিল, কুকুরই আবার তাহা মুখে করিয়া আনিয়াছে। কপালী তাহা মাথায় করিয়া নাচিয়া উঠিল। সম্ভ্রাদায়ে সম্ভ্রাদায়ে অন্ধবিঘেষ কোথায় গিয়া দাঁড়াইছে, তাহা লক্ষ্য করিবার মতো। শাক্যভিক্ষু আর যাহাই হউক, মাহুষ। একটি মাহুষ আর একটি মাহুষের ভিক্ষাপাত্র স্পর্শ করিয়াছে বলিয়া যে পাত্র কলুষিত হয়, ঋশান-মাংস-ভোজী চণ্ডালের কুকুর তাহা মুখে করিয়া আনিলেও অপবিত্র হয় না। ছুৎ-মার্গ মাহুষকে কতখানি বিচার-বিমূঢ় করিয়াছে!

নাট্যকারের তীব্র ব্যঙ্গের প্রকাশ পাইয়াছে একেবারে শেষ শ্লোকে। কপাল আলিঙ্গন করিয়া কপালী বলিতেছে,—‘আমার তপ চির-অখণ্ডিত হইয়াছে, ভগবান্ মহেশ্বরে আমার ভক্তি রহিয়াছে, কারণ, আমি দেখিতেছি, আমার সেই হারানো কপাল স্থগে, কুশলে ফিরিয়া আসিয়াছে।’ ব্রহ্মজ্ঞানী সাধকের সমস্ত তপস্তার ফল হইল কিনা ভিক্ষাভাণ্ডখানি! যে দেশের সাধক সমস্ত ভোগৈশ্বর্য ত্যাগ করিয়া ‘সবিত্তমণ্ডল-মধ্যবর্তী’ নারায়ণের ধ্যানে আত্মনিয়োগ করিয়াছে, যে দেশের নারী পর্যন্ত পার্থিব ঐশ্বর্যের প্রতি অন্ধুর প্রদর্শন করিয়া বলিয়াছে, “যাহার দ্বারা আমি অমৃত হইব না, তাহা দিয়া কি করিব” সেই দেশের সাধক-নামধারী ভোগাঙ্ক-ভ্রষ্টাচারগণ এক কপর্দক মূল্যের অথবা মূল্যহীন ভিক্ষাভাণ্ডের জন্ত মারামারি করিতেছে এবং সেই ভিক্ষাভাণ্ড ফিরিয়া পাইয়া ব্রহ্মপ্রাপ্তির আনন্দ অনুভব করিতেছে!

‘মন্তবিলাস’-নাটকে satire-এর প্রাধান্য। ‘ভগবদ্বজ্রকীর্ত্তন’ humour-এর স্থান প্রায়োগ আছে। আর এক দিক্ দিয়া ‘ভগবদ্বজ্রকীর্ত্তন’-এর প্রশংসা

করিবার মতো। ‘ভগবদজ্জুকীয়’ কোতুকহাস্তের উদাহরণ। কোতুক-হাস্ত আমাদিগের কোনো সংস্কারে গুরুতর রকম আঘাত করে না। সংশোধনী মনোবৃত্তি কোতুকহাস্তের মধ্যে প্রবল নহে। আমাদের আচার-আচরণ, বেশ-ভূষা ও বাক্য-কার্যের সহনযোগ্য অসঙ্গতির প্রকাশের মধ্য দিয়াই কোতুক-হাস্তের সৃষ্টি হয়, ‘ভগবদজ্জুকীয়’ও তাহাই হইয়াছে। অবশ্য তাহার সঙ্গে কিছু কিছু ব্যঙ্গহাসি যে নাই, তাহা নহে। কিন্তু কোতুককর পরিস্থিতি ব্যঙ্গ হাসিকে প্রাধান্য লাভ করিতে দেয় নাই।

Winternitz সাহেব ‘ভগবদজ্জুকীয়’-প্রহসনের ভূয়সী প্রশংসা করিয়াছেন এবং বলিয়াছেন, ইহাকে প্রহসন না বলিয়া বরং ‘কমেডী’ বলা ভাল।\* তবে প্রহসনখানির মধ্যে ‘রামিলক’ এবং ‘বসন্তসেনা’র প্রেম দেখানো হইলেও উহার ঐকান্তিক নিবিড়তা ফুটিয়া উঠে নাই। কিন্তু ‘বসন্তসেনা’র মাতার স্নেহ-ব্যাকুলতা, চেষ্টার বাক্য ও কার্য হান্তরসাপ্লুত এই প্রহসনের মধ্যে গাভীর আনয়ন করিয়াছে এবং চরমে রামিলক ও বসন্তসেনার মিলনে গ্রন্থখানির সমাপ্তি হইয়াছে। Winternitz সাহেব সেইজন্তই বোধ হয় গ্রন্থখানিকে ‘কমেডী’ বলিয়া স্বীকার করিতে অধিক আগ্রহশীল হইয়াছেন। আমার মনে হয় ইহার প্রহসনত্বই প্রধান। প্রহসনখানির নায়ক ‘রামিলক’ নহে, পরিত্রাজকও নহেন, —‘শাণ্ডিল্য’। এই ‘শাণ্ডিল্য’ চরিত্রকে কেন্দ্র করিয়া, উহাকে প্রস্ফুটিত করিবার জন্তই প্রহসনখানির সৃষ্টি হইয়াছে।

‘শাণ্ডিল্য’ ব্রাহ্মণ-সন্তান, কিন্তু মহাব্রাহ্মণ। তাহার পরিত্রাজক গুরু তাহাকে চিনিতে পারিয়াছেন। মানবদেহ রোগের নিধান এবং জরাদর্মগত, লীলাঙ্ক যমের অধিষ্ঠান। বৃক্ষ যেমন নিত্য আঘাতে ক্ষয়শীল তীরে অবস্থান করে, মানবদেহও তেমনি নিত্য-প্রতিঘাতশীল, বিষয়ে অবরুদ্ধ। এই দেহাশ্রবুদ্ধি মানব বিষয়ভোগে মত্ত হইয়া আনন্দ পায়, ইহাই আশ্চর্য। শাণ্ডিল্য এই মোহগ্রস্ত সাধারণ মানুষের মধ্যে একজন। পরিত্রাজক যদিও ইহার মতো ‘তমোবৃত্ত’ দ্বিতীয় ব্যক্তিকে দেখেন নাই, তবুও ইহাকে তিনি তুচ্ছ করিতেছেন না। বরং তিনি ভালবাসিয়া জ্ঞানদান করিয়া ইহার অজ্ঞানাত্মকার দূর করিবেন। অজ্ঞাত সংস্কৃত প্রহসন হইতে ‘ভগবদজ্জুকীয়’-প্রহসনের পার্থক্য এইখানে। ‘বোধায়ন কবি’ মহুশ-চরিত্রের দুর্বলতা লইয়া হান্তরস

\* The Bhagavadajjukiya is rather a comedy in our sense of the word than a farce. P. Anujan Achan-সম্পাদিত ‘ভগবদজ্জুকীয়’ প্রহসনের M. Winternitz লিখিত ভূমিকা, পৃষ্ঠা I-II



সৃষ্টি করিয়াছেন, তবুও সংস্কারকের মনোবৃত্তি লইয়া ব্যক্তি বা সমষ্টিকে জর্জরিত করেন নাই। তাঁহার রচনায় চরিত্র ও পরিস্থিতিগত অসঙ্গতিজনিত কৌতূকের হাসি রহিয়াছে, উহা আঘাত-জর্জরিত ব্যঙ্গ নহে। অবশ্য ‘মস্তবিলাস’-এর মতো ধর্মান্ধীদের কপটতা, স্বার্থপরতা এবং দুশ্চরিত্রতার সমালোচনা ‘ভগবদজ্জুকীয়ে’ যে নাই, তাহা নহে। ‘শাণ্ডিল্য’ চরিত্রই এই প্রহসনে সেই উদ্দেশ্যে পরিকল্পিত হইয়াছে, কিন্তু শাণ্ডিল্যের উপরে তাহার গুরু পরিত্রাজকের চরিত্রমাদুর্ঘ্য বিস্তারিত করিয়া নাট্যকার ভারতীয় সাধন-মহিমা এবং সন্ন্যাসীর আদর্শ স্থাপন করিয়াছেন। ‘শাণ্ডিল্য’ চরিত্র অতিমাত্র আকর্ষণীয় এবং উপভোগ্য সৃষ্টি, কিন্তু প্রহসনে তাহাকে স্বপ্রধান হইতে দেওয়া হয় নাই। নাট্যকারের দৃষ্টি এখানে ব্যাপক। প্রহসনকারদের একটা স্বাভাবিক দোর্বল্য আছে। তাঁহারা সমাজের দোষত্রুটি দেখাইতে গিয়া অনেক সময়ে গুণের দিকটা লক্ষ্য করেন না বা উপেক্ষা করেন, তাই তাঁহাদের দৃষ্টি প্রায়ই ঐকদেশিক হয়। সমাজের সামগ্রিক রূপ তাঁহাদের রচনায় তাই অনেক সময় ফুটিয়া উঠে না। বোধায়ন কবি কিন্তু তৎকালীন ধর্মজীবনের ভালোমন্দ দুইটি দিকই ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। তাই তাঁহার সমাজদৃষ্টিকে ব্যাপক বলিয়া স্বীকার করিব। গুরুশিষ্য, পরিত্রাজক এবং শাণ্ডিল্য ভারতীয় তৎকালীন, এমন কি চিরন্তন, ধর্মজগতের দুই বিভিন্ন প্রান্তচরদের প্রতিনিধি। পরিত্রাজক যজন-যাজন-অধ্যয়নশীল জ্ঞানমার্গী ত্যাগী সন্ন্যাসী। শিষ্যটি আর কোন জীবনোপায় না দেখিয়া অদৃষ্টের নির্ধাতনে, উদরার্ন-সংস্থানের একটি সহজ উপায়-হিসাবে ধর্মজীবনকে গ্রহণ করিয়াছে। তাহার পরিচয় অপূর্ব। সে এমন একটি ব্রাহ্মণকুলে জন্মগ্রহণ করিয়াছে যে-বংশে কণ্ঠে যজ্ঞহুত্র লক্ষ্যমান থাকে, কিন্তু বাণীদেবীর কুপা ঐ বংশে নাই। অস্বাভাবে নিপীড়িত হইয়া সে বৌদ্ধভিক্ষু সাজিয়াছিল, কিন্তু তাহাতে বিশেষ সুবিধা হইল না দেখিয়া সে চীবর ছিন্ন করিয়া পলাইয়া আসিয়া বর্তমানে এই পরিত্রাজকের শিষ্য হইয়াছে। সর্বত্যাগী, জ্ঞানমাত্রাধেষ্টী সন্ন্যাসীর শিষ্য সাজিয়াছে জ্ঞানহীন, নিরক্ষর, উদরার্ন-অধেষ্টী মূর্থ ব্রাহ্মণ। দুই বিপরীতের মিলনে যে অসঙ্গতির সৃষ্টি হইতেছে, তাহাই এই প্রহসনে হাসির উপকরণ যোগাইতেছে। শাণ্ডিল্য বুঝিতেই পারে না, উচ্চ-নীচ-নিবিশেষে সকলেই যখন পরিত্রাজককে প্রচুর দান করে, তখন পরিত্রাজক কেন ভিক্ষার জন্ত ঘোরাঘুরি করেন? শাণ্ডিল্যের প্রশ্নের উত্তরে পরিত্রাজক যাহা বলেন, তাহাতে ভারতীয় সন্ন্যাসি-চরিত্রের স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়। সন্ন্যাসী শুধুমাত্র নিজের জীবনধারণের জন্ত

ভিক্ষা করেন, তাহার বেশি তাঁহার প্রয়োজন হয় না, সঞ্চয়ের বাসনা তাঁহার নাই, কষ্ট করিয়া ঘারে ঘারে ভিক্ষা করায় তিনি মানশূন্য। বহু-গ্রহণের পাপ তাঁহার নাই, তিনি নিত্যাভিখারী। কিন্তু শাণ্ডিল্য ভিক্ষুক সাজিয়াছে কেন? তাহার জীবনধারণের অল্প উপায় নাই বলিয়া। তাহার মাতুলান্দি নাই, পিতা নাই, কাহারও নিকট হইতে সে এতটুকুও প্রসাদ পাইবে না। সুতরাং একমাত্র অন্তের জন্তই সে সাধু সাজিয়াছে—ধর্মের লোভে নহে। গুরুশিষ্যের এই আদর্শ-ভিন্নতা ও তজ্জনিত চারিত্রিক অসঙ্গতিই এই প্রহসনে হাসির উপকরণ যোগাইয়াছে। কিন্তু ইহা উৎকৃষ্ট humour-এর উদাহরণ। যে ভারতবর্ষে বাসনা-বিনির্মুক্ত সন্ন্যাসী মুক্তির জন্ত তপস্যা করিতেছে, সেই ভারতবর্ষে তাঁহার শিষ্য-হিসাবে উচ্চবংশজাত গুণহীন মূর্থ যুবক উৎসাহ-সংস্থানের জন্ত কপট সন্ন্যাসী সাজিয়াছে। ‘শাণ্ডিল্য’ তাই স্রষ্টা হাসির উপাদানই যোগায় না,—করুণাও আকর্ষণ করে। এই কপটতার পশ্চাতে রহিয়াছে জীবনধারণের অপরিহার্য প্রেরণা। কিন্তু শাণ্ডিল্য আমাদের করুণা আকর্ষণ করিয়া ট্রাজিক চরিত্র হইয়া উঠে নাই, তাহার চরিত্রের সহনযোগ্য অথচ অনমনীয় দুর্বলতা তাহাকে আত্মসম্মতি নায়কের মর্যাদা দান করিয়াছে।

‘কমিক’ চরিত্রের অসঙ্গতি আর ‘ট্রাজিক’ চরিত্রের অসঙ্গতির মধ্যে বেশ খানিক পার্থক্য আছে—সেকথা আগেই মোটাটি উল্লেখ করিয়াছি। এখানে

কমিক ও ট্রাজিক  
চরিত্রের পার্থক্য

প্রসঙ্গতঃ আবার বলি। ট্রাজিক চরিত্রের নিজস্ব এমন কতগুলি ধারণা-ভাবনা-জীবনচালনা থাকে, যাহার সঙ্গে তাহার সমগ্র জীবনবোধ জড়িত, উহা জীবন-মরণ-সমস্যা।

সমস্ত বিশ্বের বিনিময়েও সে উহা বিসর্জন দিতে চায় না। উহার জন্ত সে পারিপার্শ্বিকের সঙ্গে তাহাদের একজন হইয়া মিলিতে পারে না। তাই সে পারিপার্শ্বিকের সহিত সংঘাত তোলে; পরিবেশকে আলোড়িত করে। তখন ব্যক্তিত্বে ব্যক্তিত্বে, আদর্শে আদর্শে তীব্র সংগ্রাম সুরু হয়। গভীর, গভীর পরিস্থিতির মধ্য দিয়া তাহার ফলে ভয়ানক পরিণামের সূচনা হয়। কমডীর অসঙ্গতির মধ্যে এই ভয়ানকত্ব নাই। আদর্শের তীব্র সংঘাতে জীবনের রক্তমঞ্চ কলহের কুরুক্ষেত্র হইয়া উঠে না। অন্য চরিত্রের অসঙ্গতি আমাদের হাসির উপাদান হইলেও তাহা আমাদেরও যেমন ক্ষতি করে না, ঐ হাস্যাত্মক চরিত্রেও মহান অনর্থ কিছু ঘটায় না। অনেক সময়ে আমরা শুধু এইটুকু ভাবি যে ঐ লোকগুলি ইচ্ছা করিলে জীবন থেকে ঐ অসঙ্গতি দূর করিতে

পারিত, কিন্তু পারে না, ঐটাই তাহাদের দুর্বলতা। ঐ দুর্বলতা এক রকম ব্যাধির মতো। উহাদের ঘাড়ে চাপিয়া লোকগুলিকে বেথান্না করিয়া তুলিয়াছে। ঐ অভিজ্ঞতির অপদেবতাকে নামাইয়া দিবার জন্তই পারিপাশ্বিক কৌতুককর সামান্য গীড়নের মধ্য দিয়া উহাদিগকে আক্রমণ করে, খোঁচা দিয়া ক্ষেপাইয়া আনন্দ পায়। ‘ফল্‌ষ্টাফ’ একগাদা মিথ্যা কথা সৃষ্টি না করিলে কি পারিত না? তাহার অদৃষ্ট-বিধাতা ইহা তাহার দূরপনের দোষ-হিসাবে সৃষ্টি করিয়াছিলেন কি? এই মিথ্যা কথা বলিয়া সে আনন্দ পায়। ইহা যদি চিরসত্যবাদী সৃষ্টিবিরের মিথ্যাভাষণ হইত, তাহা হইলে আমরা মোটেই হাসিতাম না। অন্তের আশ্রয়ে ভ্রোণের মতো মহাবীরের মৃত্যু ঘটাইয়া ঐ একটুমাত্র মিথ্যা কুরুক্ষেত্রের মতো মহাযুদ্ধের ফলাফল নিয়ন্ত্রণ করিত। ফল্‌ষ্টাফের মিথ্যায় চতুর্থ হেনরীর রাজ্যও যাইবে না, সেনাদলও পরাজিত হইবে না, তবুও ফল্‌ষ্টাফ মিথ্যা কথা বলে, কারণ, ঐ অন্তঃসারশূন্য কুস্মাণ্ডাকার ভীক লোকটির মনে বাহবা পাওয়ার বাসনা রহিয়াছে। এই প্রবৃত্তি মানুষের চিরন্তন দুর্বলতা, কিন্তু ইহা ম্যাকবেথের উচ্চাশার মতো দুর্বলতা নহে। এ দুর্বলতাকে আমরা উপেক্ষা করিলে কাহারও কোন ক্ষতি হয় না, তাই উহা হাসির উপকরণ। ম্যাকবেথের দুর্বলতা দাবায়ির মতো মারাত্মক, অসহ্য; তাই উহার সংজ্ঞক আত্মপ্রকাশে ভয়ঙ্কর পরিস্থিতির উদ্ভব হয়। ‘শাণ্ডিল্য’ চরিত্রে সহনযোগ্য দুর্বলতা আছে, ইচ্ছা করিলেই সে তাহা দূর করিতে পারিত। উহা মানুষের আয়ত্তে রহিয়াছে, তবুও উহা মানুষ ত্যাগ করিতে চায় না, তাই মানুষ অস্ত্রের হাসির উপাদান হয়। শাণ্ডিল্যের অন্তরে যে অজ্ঞতার অন্ধকার রহিয়াছে, সে তাহা অধ্যয়নের মধ্য দিয়া দূর করিতে পারিত, কিন্তু সে কিছুতেই পরিত্রাজকের কথা শুনিয়া অধ্যয়ন করিবে না। শাণ্ডিল্য-চরিত্রের এই দুর্বলতা বা ক্রটি পারিপাশ্বিকের কোন মারাত্মক ক্ষতি যেমন করিতেছে না, তেমনই ইহার জন্ত শাণ্ডিল্যের জীবনের গতি যে অবরুদ্ধ হইয়া আসিতেছে, এমন নয়। তাহার জন্ত আমাদের চরম কোনো দুর্ভাবনা নাই বলিয়া তাহাকে লইয়া আমরা হাসিতে পারি। আবার, এই চরিত্রগুলি সবচেয়ে হাস্যকর হয় যখন উহারা তাহাদের মূর্থতা ও দুর্বলতা সংশোধনের চেষ্টা আদৌ না করিয়া বরং বিজ্ঞ পারিপাশ্বিকের তুল ধরাইয়া তাহাদিগের সংশোধন করিতে যায়। আবার, এই সব লোকের মুখেও যখন তাহাদের অজ্ঞাতসারে দুই-চারিটা গুণার্থব্যঞ্জক কথা বাহির হইয়া যায়, তখন ঐ চরম অসঙ্গতির

জন্ত আমরা না হাসিয়া পারি না। এই সকল কারণে ‘শাণ্ডিল্য’-চরিত্রও হান্তরসাপ্লুত হইয়া উঠিয়াছে।

আলোচনা করা থাক।—

মোহগ্রস্ত কপট-সন্ন্যাসী শিষ্য শাণ্ডিল্যকে অধ্যয়নের মাধ্যমে প্রকৃত জ্ঞানদান করিবার জন্ত পরিত্রাজক চেষ্টা করিতেছেন, কারণ, নিঃস্বার্থভাবে জ্ঞানবিতরণের দ্বারা জীবের কল্যাণ করাই সন্ন্যাসীর ধর্ম। কিন্তু যে শিষ্য উদরের চিন্তায় সন্ন্যাস অবলম্বন করিয়াছে, প্রকৃত জ্ঞানার্জনের পিপাসা তাহার থাকিবে কি করিয়া? অজ্ঞ, অন্ধ জীবগণ যখন সত্যকার কল্যাণকে মোহবশে অস্বীকার করিতে চায়, তখন তাহাদের কৈফিয়তের অভাব হয় না, এবং শাস্ত্রের বাণী উদ্ধৃত করিয়া সেই উদ্ধৃতির অপব্যাখ্যা করিয়াই তাহারা শাস্ত্রকে অস্বীকার করিয়া থাকে। শাণ্ডিল্য পরিত্রাজককে অহুযোগ করিয়া বলিতেছে—সে পদ্ধক আর না পদ্ধক তাহাতে পরিত্রাজকের কি? পরিত্রাজক তো মুক্ত পুরুষ। মুক্তির নামে একশ্রেণীর সন্ন্যাসীর মধ্যে যে জড়তা ও তামসিকতার উদ্ভব হইয়াছে এবং শাণ্ডিল্যের মতো দুষ্ট সন্ন্যাসীরা যে সেই জড়তা ও তামসিকতার আশ্রয় লইতেছে, প্রহসনকার ইচ্ছিতে আমাদের কাছে সেই কথাই বলিতেছেন। যিনি প্রবৃত্তির বন্ধন হইতে মুক্ত হইয়া নিঃস্বার্থভাবে জগতের কল্যাণ করেন, তিনিই মুক্ত পুরুষ। নিলিপ্ততা মুক্তির লক্ষণ, মুক্ত পুরুষ রাগ-দেষ-বিনিমুক্ত। এখানে নিলিপ্তির অর্থ এই নয় যে জগৎ অকল্যাণে পরিব্যাপ্ত হইলেও মুক্ত পুরুষ ‘সকলই মায়ের খেলা’ বলিয়া জগৎ হইতে মুখ ফিরাইয়া থাকিবেন। যে সকল দুষ্ট ধর্মাচারী জগৎ ও জীবনের সমস্তা দেখিয়াও নিজের প্রতিকারের শক্তি না থাকার জন্ত নিশ্চেষ্ট হইয়া বসিয়া থাকে, তাহারা পরিবেশকে ফাঁকি দিবার জন্ত মুক্তির অর্থ করে কর্মহীনতা এবং নিলিপ্তির অর্থ করে সব কিছুকে মায়ামনে করিয়া বসিয়া থাক। ভগবান্ ‘হৃষিকেশ’ অর্থাৎ প্রবৃত্তিগুলির ঈশ্বর। তাঁহার প্রবৃত্তি নাই তাহা নহে। প্রবৃত্তিগুলি তাঁহার বশীভূত, তিনি প্রবৃত্তির অধীন নহেন। শ্রীভগবানের উপাসক সন্ন্যাসীও প্রবৃত্তিগুলিকে বশীভূত করিয়া নিজের ও জগতের কল্যাণে ঐগুলিকে নিয়োজিত করিবেন। উহাদিগকে অস্বীকার করা বা মারিয়া ফেলাই ধর্ম নয়, কারণ, উহারা মরিবার নয়। সাধারণ লোকের মধ্যে কপট ধর্মধরীরা যে ধারণা প্রচার করিতেছে, তাহা হইল এই যে, জিতেন্দ্রিয় সন্ন্যাসীর কাম-ক্রোধ-লোভাদি মোটে থাকিবেই না। সেই ধারণার বশবর্তী হইয়া শাণ্ডিল্য বলিতেছে, অক্রোধী সন্ন্যাসী

হইয়া পরিব্রাজক শাণ্ডিল্যকে তাড়না করিতেছেন কেন? পরিব্রাজক বুঝাইতে চেষ্টা করিতেছেন যে ‘অভ্যাপগত’ শিষ্যের কল্যাণের জন্ত তাহাকে তাড়ন স্তুতিশাস্ত্রের দ্বারা সমর্থিত, ইহা পরিব্রাজকের ‘আত্মেন্দ্রিয়প্রীতি’র জন্ত নহে।

শিষ্যটি জড় নয়; কপট। সে যখন বুঝিল যে আর তর্ক করিয়া লাভ নাই, তখন প্রসঙ্গটি এড়াইবার জন্ত বলিল,—“একথা ছাড়িয়া দিন। ভিক্ষার সময় চলিয়া যাইতেছে।” পরিব্রাজক বলিলেন,—“মূর্থ! এখন তো কেবল প্রাতঃকাল, মধ্যাহ্ন নয়।……তাই চল, বিজ্ঞানার্থ এই উচ্চানে প্রবেশ করি।” শাণ্ডিল্যের মতে সন্ন্যাসী নিশ্চয়ই শালগ্রাম-শিলার সগোত্র। সন্ন্যাসিগণ যেহেতু ‘বিগত-স্বখ-দুঃখ-মোহাদি-স্বভাব’, সেইজন্ত তাঁহাদের শারীরিক বিজ্ঞামের প্রয়োজন কি? সন্ন্যাসী শিষ্যকে জ্ঞানদান করিবার জন্ত দেহের বিজ্ঞাম ও আত্মার বিজ্ঞাম, দেহ ও দেহীর পার্থক্য প্রভৃতি বুঝাইতেছেন। এখানে পরিস্থিতি হাস্যাত্মক হইয়াছে এইজন্ত যে, পরিব্রাজক যতখানি প্রকৃত নিষ্ঠার সহিত শিষ্যকে বুঝাইতে চেষ্টা করিতেছেন, শিষ্যটিও ঠিক ততখানি কৌশলপূর্ণ অবহেলার সহিত না-বুঝিতেই চেষ্টা করিতেছে। গুরুতর সারল্য এবং নিষ্ঠার প্রয়োগ লইয়া শিষ্য যে তাহাকে প্রকৃতই ঠকাইয়া চলিয়াছে গুরু তাহা বোঝেন না বা বুঝিবার প্রয়োজন বোধ করেন না। তাঁহার এই ইচ্ছাকৃত বা অনিচ্ছাকৃত ঠকিয়া যাওয়াই পরিস্থিতিকে হাস্যাত্মক করিয়া তুলিয়াছে।

এই দার্শনিক আলোচনা বেশিদূর টানিয়া লইলে প্রহসনটি নীরস প্রবন্ধের আকার ধারণ করিতে পারে, নাট্যকার তাই একটু লঘুহাস্যের অবতারণা করিলেন। উচ্চানে প্রবেশ করিতে গিয়া শাণ্ডিল্য ময়ুর দেখিয়া ভয় পাইয়া বলিতেছে, “আমাকে বাধে ধরিয়াছে। আমাকে বাঘের মুখ থেকে রক্ষা করুন।” কিন্তু যখন সে জানিতে পারিল যে উহা বাঘ নহে,—ময়ুর, তখন সে আশ্চর্য করিয়া বলিল, “ময়ুর? তাহা হইলে আমি উহার চক্ষু উৎপাটন করি।”

হালুকা হাসির এই ক্ষুদ্র অবকাশটুকুর পরই আবার গুরুশিষ্যের গভীর আলোচনা শুরু হইল। উচ্চানের অপূর্ব শোভা দেখিয়া শাণ্ডিল্য মুগ্ধ হইয়াছে। এইরূপ মুগ্ধ হওয়া পরিব্রাজকের মতে মৃত্যু। ইন্দ্রিয়নিচয় দিন দিন যখন ক্ষয়মাণ হয় এবং মহাকাল যখন একদিন জীবন হরণ করিবেই, তখন এই মরু জগতে রমণীয় কি আছে? শাণ্ডিল্যের দৃষ্টি অত সুদূরপ্রসারী

নহে এই, নব্বয় আগতিক আনন্দই তাহার নিকট বখেট। স্মৃতরাং সে বলিতেছে, 'বাহা যতক্ষণ রমণীয় তাহাকে ততক্ষণ রমণীয় বলে।' পরিত্রাজক শিগ্গের এই অজ্ঞতা দূর করিবার জন্ত আবার বলিলেন, 'বৎস, অধ্যয়ন কর।' 'অধ্যয়ন করিলে কি হইবে?' পরিত্রাজক বলিলেন, 'জ্ঞান হইতে বিজ্ঞান হয়, বিজ্ঞান হইতে আসে সংসম, সংসম হইতে তপস্বী, তপস্বী হইতে যোগপ্রবৃত্তি, যোগপ্রবৃত্তি হইতে অতীত-অনাগত-বর্তমান তত্ত্ব-দর্শন হয়, এবং এই সকল হইতে অষ্টগুণ ঐশ্বৰ্যের লাভ হয়।'

গুরুর অস্ত্র কোনো কথাই শিগ্গের অস্তুরে রেখাপাত করিল না, কিন্তু ঐশ্বৰ্যের নাম শুনিয়া একটি অদ্ভুত প্রশ্ন শিগ্গের মনে আসিল।.....ঐশ্বৰ্য-প্রভাবে সে অদৃষ্টভাবে পরগৃহে প্রবেশ করিতে পারিবে কিনা? তাহা হইলে শাক্য-শ্রমণদের জন্ত সজ্ঞপ্রবৃত্ত যে ভোজন-দ্রব্য রহিয়াছে, তাহা সে ভক্ষণ করিতে পারে। গুরু যখন চিন্ময় ব্রহ্মের উপাসনায় যোগযুক্ত, শিগ্গ তখন জীবন্তয়ের একেবারে নীচের তলায়, অল্পময় কোষে পড়িয়া রহিয়াছে। গুরু শিগ্গকে যতই টানিয়া তুলিতে চেষ্টা করিতেছেন, শিগ্গ ততই অন্ধ দৃঢ়তায় নিজের প্রবৃত্তিধর্মকে আঁকড়াইয়া ধরিতেছে। গুরুশিগ্গের আচার-আচরণ, ধারণা-ভাবনা ও কর্মের এই বৈপরীত্যই এই প্রহসনের হাস্তোৎপত্তির মূল কারণ। আবার, শাণ্ডিল্যের এই একগুঁয়েমির জন্ত হাসিতে গিয়া আমরা তাহার প্রতি সমবেদনা না জানাইয়া পারি না, কারণ, শাণ্ডিল্যের শিক্ষাদীক্ষার অভাবের জন্ত দায়ী তাহার জন্মগত পরিবেশ, এবং অল্পের প্রতি অন্ধ আসক্তির জন্ত দায়ী তাহার দুর্ভাগ্য। অদৃষ্ট তাহাকে এমন যুট ও মরিয়া করিয়া তুলিয়াছে, স্মৃতরাং শাণ্ডিল্যের দুর্বলতা রহিয়াছে চরিত্রের অতি গভীরে, তাহাকে সহজে দূব করা যায় না। জীবনের জন্তই এখানে জীবনের মহত্তর সম্ভাবনাকে অস্বীকার করা হইতেছে। যে 'চমৎকার' 'অল্পচিন্তা'র জন্ত কালিদাসও 'বুদ্ধিহার্য' হন, যাহার জীবনে সেই অল্পচিন্তাই একমাত্র সমস্তা, সে পরমার্থ চিন্তা করিবে কি করিয়া? স্মৃত জীবনের প্রয়োজন এমনই করিয়া বৃহত্তর জীবনের সম্ভাবনাকে দূরে ঠেকাইয়া রাখে এবং মানুষকে বোধহীন বিবেচনাহীন পশুর স্তরে নামাইয়া দেয়। মানুষ নিয়তির হাতে এখানে উপায়হীন। মানুষের মন অদৃষ্টের পেষণে এমনই বস্তবৎ অহুত্বহীন হইয়া পড়ে যে পরে মহত্তর সম্ভাবনার হাজার সুযোগ আসিলেও ঐ স্বীকৃত মন তাহা আর সহজভাবে গ্রহণ করিতে পারে না। কারণ, মানুষ তখন আর স্বহৃদ থাকে না, সংস্কারের দ্বৃত তাহাকে পাইয়া বসে। এই সকল চরিত্র হস্তরসের উপাদান হয় এইজন্ত যে সাধারণ স্বহৃদ মানুষকে

একবার বুঝাইলে যাহা গ্রহণ করিতে পারে, এই লোকগুলিকে হাজার বার বুঝাইলেও তাহা গ্রহণ করিতে পারে না এবং গ্রাণ গেলেও করে না। ইহাদের চরিত্রের এই অসঙ্গতির জন্ত আমরা যখন হাসিতে যাই, তখন মানব-চরিত্রের রিক্ততার গভীর বেদনা অনুভব করিয়া আমরা কাঁদিয়াও ফেলি। শাণ্ডিল্যের গোটা চরিত্রই তাই হিউমারের উৎকৃষ্ট উদাহরণ। শাণ্ডিল্যের উক্তি, ‘আপনি একা স্তম্ভমাহিত চিন্তে যোগই চিন্তা করুন, আমিও স্তম্ভমাহিত হইয়া অল্পের চিন্তা করি।………কুখার জন্ত অল্পগত চিন্তায় অল্পই আমার ধ্যান এবং অল্পই আমার মন্ত্র।’—তাহার চরিত্রেরই অভিব্যক্তি। সন্তানিহিত এই দুর্বলতার জন্তই সে বৌদ্ধধর্ম গ্রহণ করিয়াছিল। কারণ, ‘অদত্তদান হইতে শিক্ষাপদের বিরমণ হয়, পানাতিপাত হইতে শিক্ষাপদের বিরমণ হয়।’ সবচেয়ে বড় কথা, অকালভোজন হইতে শিক্ষাপদের বিরমণ হয়। স্তুরাং যে ধর্মে, শাণ্ডিল্যের মতে, ভাল খাওয়া-দাওয়ার ব্যবস্থা আছে, সেই ধর্মই শ্রেষ্ঠ। এখানে আমরা দেখিতেছি যে, একটি মূর্খ শিষ্য নিজের প্রবৃত্তিধর্ম-পরিপোষণের সমর্থনে শাক্যবচনের অপব্যাত্যাকেই প্রকৃত ব্যাত্যা বলিয়া গ্রহণ করিতেছে, অত্ৰদিকে আমরা দেখিব, প্রবৃত্তিস্বার্থাঙ্গ মাহুষ কল্যাণের নীতির অপব্যাত্যার দ্বারা এই ধরনের বোধহীন মাহুষগুলিকে কতখানি সর্বনাশের দিকে পরিচালিত করিতেছে। শাক্যবচনের অর্থবিকৃতি কতদূরে পৌছাইয়াছে তাহাও আমরা শাণ্ডিল্যের উক্তির মাধ্যমে বুঝিতে পারি। কারণ, এই ব্যাত্যা শাণ্ডিল্যের মুখে দেওয়া হইলেও একধরনের বৌদ্ধ সন্ন্যাসী যে নিজেদের প্রবৃত্তিস্বার্থ-পরিপোষণের জন্ত এমনি ধরনের ব্যাত্যা করিত, ইহাও সত্য। শক্তিমান প্রহসনকার একটি চরিত্রের মর্মগত সত্য-হিসাবে সমাজব্যতির এই সার্বজনীন রূপটি দিতে পারিয়াছেন। চরিত্রের মাধ্যমে সামাজিক সত্য প্রকাশিত হইয়াছে বলিয়া ইহা নিছক সংশোধনাত্মক বা আক্রমণাত্মক গালাগালিতে পর্যবসিত হয় নাই।

সাধকজীবনের একটি প্রধান অন্তরায় হইল নারীর রূপলোলুপতা, শাণ্ডিল্য-চরিত্রে তাহা আছে। কিন্তু প্রহসনকার এমন সহজ স্বাভাবিক পরিবেশে, স্বল্প মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের মাধ্যমে তাহা দেখাইয়াছেন যে উহাকে মানব-চরিত্রের সহজ ধর্ম বলিয়া মানিয়া লইতে অসুবিধা হয় না। প্রহসনে অনেক সময়ে মানবচরিত্রের কোনো দোষ-ত্রুট-দুর্বলতার দিকে অতিচারী এবং উৎকটভাবে অসঙ্গত করিয়া দেখানো হয়, ফলে উহা হাস্যরসের উৎস্রেক করিলেও উহার কৃত্রিমতা চরিত্রগুলিকে অবাস্তব করিয়া তোলে। প্রহসনও

তাই অনেক সময়ে ব্যঙ্গচিত্রে পৰ্ববসিত হয়। কিন্তু শক্তিমান বোধায়ন কবি ‘ভগবদজ্জুকীয়ম্’-এর এই অংশে চরিত্র-চিত্রণে যেমন উৎকৃষ্ট নাট্যপ্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, তেমনি হান্তরসের স্রবটি আত্মস্ব বজায় রাখিতে পারিয়াছেন। এই অংশে গ্রন্থখানিতে সত্য সত্যই কমেডী ও গ্রন্থসনের সমন্বয় হইয়াছে।

কেমন করিয়া, এখন তাহাই আমরা দেখিব।

একটি সম্পূর্ণ বিপরীত পরিস্থিতি। পরিব্রাজক শাণ্ডিল্যকে উপদেশ দিতেছেন, দেহমধ্যে সমস্ত জগৎ সংক্ষিপ্ত করিয়া ইন্দ্রিয়গুলিকে আত্মায় যুক্ত করিয়া জ্ঞানের দ্বারা তত্ত্ব উপলব্ধি কর, এবং কৃচ্ছ্র-সাধনার দ্বারা সমস্তের আত্মায় নিজের আত্মাকে উপলব্ধি কর। ঠিক সেই সময়ে চেটীর সঙ্গে একটি পানোন্মত্তা গণিকা অভিনারার্থ উঠানে প্রবেশ করিতেছে। রূপযৌবনসম্পন্ন আসবমত্তা এই গণিকাটি জীবনের পঙ্কিল ভোগের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। একদিকে জ্ঞানমাত্রতত্ত্ব বিশ্বপ্রেমিক সর্বভাগী পরিব্রাজক, অতৃদিকে ইহার সম্পূর্ণ বিপরীত জগতের অধিবাসিনী, কণ্ঠভঙ্গুর-যৌবনগৰ্বিতা, ভোগোন্মত্ততার জীবন্ত উদাহরণ, গণিকা। এই দুইটির সঙ্গে যদি কায়মনোবাক্যগত বিনিময় হয়, তাহাই হইবে কোতূকের সর্বশ্রেষ্ঠ উপাদান। এই পরিব্রাজক এবং গণিকাটিকে উপগুপ্ত-বাসবদত্তায় পরিণত করা যাইবে না। তাহা হইলে তাহারা হান্তরসের উপাদান হইবে না। তাই এই প্রবল অসঙ্গতিজনিত কোতুক সৃষ্টি করিবার জন্ত যোগপ্রভাব এবং যমপুরুষের প্রয়োজন হইল। পরিব্রাজক কি গণিকা কাহাকেও চিনিবার উপায় থাকিবে না, কিছুকালের জন্ত উভয়েই ‘একাত্ম’ হইয়া পৌরাণিক অধনারীশ্বর মূর্তির মতো ভগবদজ্জুকীয় হইয়া পড়িল। কিন্তু এই ব্যাপারে ‘ভগবান’ বা ‘আধিকা’ কাহারও চারিত্রিক পরিবর্তন কিছুই হইল না। পরিস্থিতিটিকে অবলম্বন করিয়া চরিত্রের অপূর্ব বিকাশ হইতেছে শাণ্ডিল্যের। শাণ্ডিল্য-চরিত্র-বিকাশের জন্তই গ্রন্থসনের অগ্রাগ্র কাহিনী ও চরিত্রের আয়োজন।

গণিকা উত্তানস্থিত ‘কুসুম-সহকার-তিলকমণ্ডিত’ শিলাপট্টে উপবেশন করিয়া গান করিতেছে আর প্রিয়ের আগমনের অপেক্ষা করিতেছে। সেই সজীত শাণ্ডিল্যের মনে কোকিলরবের মতো মধুর শুনাইতেছে। গণিকাকে দেখিয়া তাহার মনে হইতেছে তাহার সাধনা ধন্ত। পরিব্রাজক বুঝিতেছেন, তাহার শিষ্টের আচরণ সন্ন্যাসিনীজনাচিত থাকিতেছে না, তাই বহু তিরস্কারে বলিতেছেন, ‘যুক্ত-ব্যবহারী হও।’ শাণ্ডিল্য বলিতেছে, ‘রাগ করিবেন না, পরিব্রাজকগণের রাগিতে নাই।’ অযুক্তব্যবহারী নিজে সংযত না হইয়া বরং যুক্তব্যবহারীর দোষ ধরিতেছে—হাসির কারণ নিশ্চয়ই



অদৃষ্টের নিষ্ঠুর পরিহাস! গণিকা রূপযৌবনসম্পন্ন, রূপমুগ্ধ যুবক প্রণয়ীর জন্ত সাজিয়া সে অভিসারে আসিয়াছে, যত্নে যে তাহার শিয়রে আসিয়া উপস্থিত হইয়াছে, তাহা সে জানিতেও পারিতেছে না। যমদূতের উক্তির মাধ্যমে যুবতী গণিকার জীবনের অমোঘ পরিণাম নির্মমভাবে বোঝিত হইয়া হান্তরসাত্মক প্রহসনখানিকেও মুহূর্তের জন্ত বিষাদগম্ভীর করিয়া তুলিয়াছে। ‘শ্রামা, প্রসন্নবদনা, মধুরপ্রলাপা, মত্তা, বিশালজঘনা, বরচন্দনাঙ্গী, রক্তোৎপলাভ-নয়না, নয়নাভিরামা’ এই বালাকে আমি শীঘ্রই যমসদনে লইয়া যাইব। গণিকার সৌন্দর্য, তারুণ্য এবং ভোগোন্মত্ততার উজ্জল ছবি আমাদের চোখের সামনে জীবন্ত হইয়া ফুটিয়া উঠিতে না উঠিতে আমাদের কল্পনায় ইহার আশু নশ্বরত্ব দেখা দেয়।

যাহা হউক, গণিকা সর্পদষ্টা হইল। পরিত্রাজক মাহুকের জীবনের ভূত-ভবিষ্যৎ-বর্তমান জানেন, জন্মমৃত্যুর কার্যকারণ-স্বত্র আবিষ্কার করিতে পারেন, তাই এই গণিকাটির জীবনের অমোঘ পরিণাম দেখিয়াও শান্ত রহিলেন। গণিকাটি সাধারণ মানবী! জীবনের প্রতি আকর্ষণ যেমন তাহার রহিয়াছে, তেমনি মৃত্যুর মুহূর্তেও সে তাহার প্রিয়পাত্রকে ভুলিতে পারিতেছে না। তাই ‘স্বামিলক, আমাকে আলিঙ্গন কর’ বলিয়া সে মুগ্ধিত হইয়া পড়ে।

গণিকার মুখ দেখিয়া শাণ্ডিল্য ব্যাকুল হইয়া পড়িল। পরিত্রাজক তাহার দুঃখের কারণ জিজ্ঞাসা করিলে শাণ্ডিল্য যাহা বলিল, এই প্রহসনে তাহা সর্বশ্রেষ্ঠ হিউমারের উদাহরণ। গণিকা পরিত্রাজকের স্বজন, পরিত্রাজকের স্ত্রায় গণিকাও কাহাকেও স্নেহ করে না।

একদিক্ দিয়া ভাবিয়া দেখিলে সন্ন্যাসীর জীবন আর গণিকার জীবনে সত্য সত্যই সাদৃশ্য আছে। মাহুকের সভ্যতা মুখ্যতঃ গড়িয়া উঠিয়াছে স্নেহ-ভালবাসার অবলম্বনে। ভালবাসার বিকৃতির ফলে, উচ্ছৃঙ্খল যৌনজীবন-যাপনের জন্ত নারী গণিকা হয়, কিন্তু তাহার জীবনের সর্বশ্রেষ্ঠ ব্যর্থতা এইখানে যে, যে ভালবাসা তাহার নারীজীবনের ভূষণ ও একমাত্র অবলম্বন, বহু পুরুষের সঙ্গ করিতে গিয়া সে সেই ভালবাসাই হারািয়া ফেলে; কাহারও প্রতি তাহার আসক্তি থাকে না। পরিত্রাজকও আসক্তিহীন, বৃহত্তর ভালবাসার আকর্ষণেই সে সংসারের ভালবাসার জাল ছিন্ন করিয়া বাহির হইয়া আসে; ফলে সে জগৎ এবং জীবন হইতে, আপন আত্মীয়স্বজনের নিকট হইতে, যাহা সত্য-সত্য পাইত, তাহা হইতে বঞ্চিত হয় এবং এক কাল্পনিক জগতের মোহে বাস্তব জগৎসম্বন্ধে উদাসীন থাকে। তাই গণিকা যেমন সত্যকার

জীবন থেকে বঞ্চিত, পরিত্রাজকও তাই। পরিত্রাজক সেইজন্ত গণিকার সগোত্র। পরিত্রাজকের জীবনে ব্রহ্মপ্রাপ্তির আশ্বাদন কত মধুর, তাহা জানি না, কিন্তু মানুষ-হিসাবে সে যে অনেকখানি বঞ্চিত ইহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। শাণ্ডিল্যের উক্তি পরিত্রাজকজীবনের এই দুঃখপূর্ণ অভাবের দিকটাই প্রকাশ করে বলিয়া উহা ঐচ্ছিক ‘হিউমার’। জ্ঞানমোহ এবং ব্রহ্মপ্রাপ্তির নেশা পরিত্রাজককে বাস্তবজীবন হইতে বঞ্চিত করিয়াছে, তাঁহার জীবন স্বন্দর হইলেও সম্পূর্ণ নয়,—ঐকদেশিক, মননীয় হইলেও বার্থভাষুত।

শিষ্টাটিও কি জীবনকে স্বহৃদে গ্রহণ করিয়াছে? তাহার জীবনের অপূর্ণতা অজ্ঞতাজনিত, অন্ধ-আকর্ষণপ্রসূত। গণিকার দুঃখে যে সে ব্যাকুল হইয়াছে, তাহা কিন্তু মহতের বিশ্বপ্রেমজনিত নহে, গণিকাকে অবলম্বন করিয়া শাণ্ডিল্যের নারীরূপ-লোলুপতারই প্রকাশ হইতেছে। চেষ্টা ইহা বুঝিতে না পারিয়া বলিয়া উঠিল, ‘মহাজ্ঞানের সর্বাঙ্গসম্পন্নী’। চেষ্টার এই উক্তি শাণ্ডিল্যের মনোভাবের সম্পূর্ণ বিপরীত বলিয়া উহা হাসির উদ্বেক করে। শাণ্ডিল্যচরিত্র-রূপায়ণে নাট্যকার স্বন্দর মনস্তত্ত্বজ্ঞানের পরিচয় দিয়াছেন। শাণ্ডিল্য গণিকাটির জন্ত শোক করিতেছে কেন, যেহেতু গণিকা ‘প্রিয়সম্পন্ন’ এবং ‘মধুরগায়নী’। অঙ্গসম্পন্ন যে অন্তরের প্রচ্ছন্ন কামবাসনারই নামাস্তর, তাহা বুঝিতে বিলম্ব হয় না। শাণ্ডিল্য বলে, আমি ইহাকে স্পর্শ করিব। চেষ্টা ভাবিতেছে, সম্মানী যৌগিক স্পর্শের দ্বারা বসন্তসেনাকে স্বহৃদে করিবে। কিন্তু কপট সাধুগণ মানুষের সরল ভক্তির সুযোগ লইয়া নারীদের অঙ্গস্পর্শ করিয়া তাহাদের কামবাসনা কেমন করিয়া চরিতার্থ করে, নাট্যকার এখানে তাহাই দেখাইতেছেন। অঙ্গস্পর্শের অল্পমতি পাইয়া শাণ্ডিল্য গণিকার পাদস্পর্শ করিল, ইহার মধ্য দিয়া প্রচ্ছন্ন আকর্ষণের অভিব্যক্তি হইল। কিন্তু চেষ্টা তাহা বুঝিতে না পারিয়া শঙ্কিত হইয়া বলিল, ‘পাদস্পর্শ করিবেন না।’ শাণ্ডিল্য সতর্ক হইয়া বলিল, ‘আমি আকুলকুল, সুতরাং পা কি মাথা জানি না।’ কিন্তু তাহার এই তীর আকুলতার কারণ তাহার পরবর্তী উক্তিতে আমরা স্পষ্ট বুঝিতে পারি। তালফলভূষ্য তোমার অধোনয় পীন স্তনযুগল যাহা কালে ‘আচন্দনসিক্ত’ হইত, আমি অভাগা তাহা (তোমার) জীবৎকালে আশ্বাদন করিতে পারি নাই।

চেষ্টা বুঝিতে পারিল, ‘নাশুকোশ’ এই ব্রাহ্মণ আধিকাকে পরিত্যাগ করিবে না, সুতরাং কিছুক্ষণের জন্ত শাণ্ডিল্যকে গণিকার রক্ষক নিযুক্ত করিয়া সে গণিকার আপনজনদের আনিতে গেল। শাণ্ডিল্য সুযোগ পাইয়া

যথেষ্ট রোদন করিতে লাগিল। এই রোদনের প্রকৃত তাৎপর্য নারী-রূপাকর্ষণানভিজ্জ, যোগমাত্রসার পরিব্রাজক বৃত্তিতে পারিতেছেন না। স্ততরাং তাঁহার চরিত্রও এখানে স্ফুটভাবে হাসির উপাদান হইয়াছে। এই যোগসর্বস্ব শাণ্ডিল্য মনে করেন, অধ্যয়ন করিলেই শাণ্ডিল্য এই অকারণ অযোগ্য মোহ হইতে পরিভ্রাণ পাইবে, তাই এই মুহূর্তেও তিনি বলিতেছেন, ‘বৎস, অধ্যয়ন কর।’ শিষ্যের সেদিকে খেয়াল নাই। সে গুরুকে অহুরোধ করিল, গুরু যেন যোগবলে এই গণিকার চিকিৎসা করিয়া সুস্থ করেন। পরিব্রাজক ভাবিলেন, যোগের প্রভাব দেখাইয়া তিনি শিষ্যকে মুগ্ধ করিয়া জ্ঞানদান করিবেন, তিনি যোগবলে গণিকার দেহে প্রবেশ করিলেন।—ভগবদজ্জুকীয় নামের সার্থকতা এখন সম্পাদিত হইল। কিন্তু হস্তারসের অবতারণায় এখন প্রধানতঃ বহিরঙ্গ অসঙ্গতিরই প্রাধান্য দেখা দিল। গণিকা-দেহে ‘আর্থিকা’ কিন্তু বাক্য ও আচরণে ‘ভগবান’। ভগবানের আর্থিকায় বা আর্থিকার ভগবানে পরিণতির অসঙ্গতিই হস্তারস সৃষ্টি করিয়াছে।

গণিকার দেহে পরিব্রাজকের আত্মা প্রবিষ্ট হইলে গণিকা উঠিয়া ডাকিল, ‘শাণ্ডিল্য! শাণ্ডিল্য!’ শাণ্ডিল্য মনে করিল, গণিকা প্রাণ ফিরিয়া পাইয়াছে। সে সানন্দে বলিল, ‘এই আমি।’ বলিয়াই যখন সে গণিকাকে স্পর্শ করিতে গেল, তখন গণিকা বলিয়া উঠিল, ‘অপ্রক্ষালিত ভাবে আমাকে স্পর্শ করিও না।’ শাণ্ডিল্য মনে করিল, এই গণিকা খুব পরিষ্কার-পরিচ্ছন্ন। কিন্তু যখন গণিকাও বলিয়া উঠিল, ‘বৎস, অধ্যয়ন কর’, তখন তাহার বিস্ময়ের সীমা রহিল না,—এই ব্যক্তিও অজ্ঞানদের উপদেশ দেয়? স্ততরাং শাণ্ডিল্য মনে করিল, পরিব্রাজকের নিকট গমন করিবে। অগ্রসর হইয়া দেখিল, পরিব্রাজক মৃত। শাণ্ডিল্য ভাবিল, এমন আদিষোগবিদ, বহুজ্ঞানবান উপাধ্যায়েরও মৃত্যু হয়।

এমন সময়ে চেষ্টার সহিত গণিকার মাতা প্রবেশ করিল। চেষ্টা বলিল, ‘উত্তানে, এই আৰ্ষা সর্পদষ্টা হইয়া আছেন।’ ‘বৎসে বসন্তসেনে, কি হইয়াছে?’ বলিয়া বুদ্ধা যখন কন্যাকে স্পর্শ করিতে যাইতেছে, তখন গণিকা বলিয়া উঠিল, ‘বৃষলবৃদ্ধে, আমাকে স্পর্শ করিও না!’ চেষ্টা মনে করিল, বিষের বেগ খুব বাড়িয়াছে বলিয়া গণিকা প্রলাপ বকিতেছে, স্ততরাং বসন্তসেনার মাতার আদেশে চেষ্টা বৈষ্ণব ডাকিতে গেল।

রামিলক ও চেষ্টার প্রবেশ। চেষ্টা বলিল, ‘আপনার জগ্ন অপেক্ষা করিয়াই আর্থিকা মরিয়াছেন।’ রামিলক সাগ্রহে বসন্তসেনার বস্ত্রাঙ্কল ধারণ করিয়া শ্রেমনিবেদন করিতে অগ্রসর হইলে গণিকা বলিয়া উঠিল, ‘ভো তামিস্র, আমার

বস্ত্রাঙ্কল ত্যাগ কর।’ প্রণয়িনীর নিকট হইতে রামিলক এইরূপ প্রত্যাখ্যান-বাক্য আশা করে নাই। আসল ব্যাপারটি কি হইয়াছে, তাহা কেহই বুঝিতে পারিতেছে না। যে প্রসঙ্গে বাহার নিকট হইতে যে আচরণ সম্ভবপর, তাহার বিপরীত হওয়ার জন্তই হাশের উৎপত্তি হইতেছে। রামিলক চোটকে জিজ্ঞাসা করিল, ‘ব্যাপার কি?’ চোটা কি করিয়া বলিবে? শুধু বলিল, ‘যে অবধি আধিকাকে সর্পে দংশন করিয়াছে, সেই অবধি উনি এইরূপ অসম্বন্ধ প্রলাপ বকিতেছেন।’ রামিলক ঠিক অহুমান করিল—অন্ত কোনো ব্যক্তির আত্মা ইহার শরীরে প্রবেশ করিয়াছে।

গণিকার চিকিৎসার জন্ত একটি মূর্থ বৈজ্ঞ প্রবেশ করিল। বৈজ্ঞ কিছুক্ষণ চেষ্টা করিয়া আবার ঔষধ আনিতে প্রস্থান করিল। এমন সময়ে যমপুরুষ প্রবেশ করিয়া বলিল, যম এই বসন্তসেনাকে লইয়া যাইতে বলেন নাই, সে অত্ৰ বসন্তসেনা।’ কিন্তু বসন্তসেনাকে সজীব দেখিয়া এবং যোগীর দেহ প্রাণশূন্য দেখিয়া যমপুরুষ বুঝিল, বসন্তসেনার দেহে যোগী প্রবেশ করিয়া ক্রীড়া করিতেছেন। সুতরাং সে আপাততঃ যোগীর শরীরে গণিকার আত্মা প্রবেশ করাইয়া প্রস্থান করিল।

এইবার অসঙ্গতির চূড়ান্ত। পরিব্রাজক উঠিয়া পরিচারিকাকে ডাকিল। বলিল, ‘রামিলক কোথায়?’ রামিলক বলিয়া উঠিল, ‘ভগবান্, এই আমি।’ পরিব্রাজক যখন বলিয়া উঠিলেন, ‘রামিলক আমাকে আলিঙ্গন কর, আমি মৃত’, তখন রামিলকের নিকট তাহা অসঙ্গত মনে হইল। সে বলিল, ‘ভগবান্, এইরূপ আলাপ আশ্রমবিরুদ্ধ।’ ফলে তাহাকে আরো আশ্রমবিরুদ্ধ কথা শুনিতে হইল। পরিব্রাজক বলিলেন, ‘আমি সুরাপান করিব।’ এবার মহাত্মামিশ্র শাণ্ডিল্যও সহ করিতে পারিল না। বলিয়া উঠিল, ‘বিষ পান কর।’ এবার শাণ্ডিল্য বুঝিল, কি করিয়া যেন একটি বিরাট পরিহাস সূত্র হইয়া গিয়াছে। ভগবান্ ও ভগবান্ নাই, আধিকাও আধিকা নাই, অথবা দুইজনে মিলিয়া ‘ভগবদজ্জুক’ হইয়া গিয়াছে। সত্যই তাই। অসঙ্গতির চরম হইল যখন বৃদ্ধা ‘বৎসে বসন্তসেনে’ বলিয়া ডাকিয়া উঠিলে পরিব্রাজক বলিল, ‘আর্ধে, এই আমি, আর্ধে আমি বন্দনা করি।’

বৈজ্ঞ আবার ফিরিয়া আসিল। গণিকা বলিল,—‘মূর্থ বৈজ্ঞ, তোমার পরিজ্ঞম বৃথা, তুমি যমকে জান না, তাই ইহাকে সাপে কাটিয়াছে বলিতেছ।’ বৈজ্ঞটি ছাড়িবার পাত্র নয়, শাস্ত্র আওড়াইতেছে। কিন্তু শাস্ত্রজ্ঞান তাহার অপূর্ব। শাণ্ডিল্যের মতো লোকেও তাহা ধরিয়া ফেলিয়া বলিল।—‘একপদ আওড়াইতে

গিয়াই ভুলিয়া গিয়াছ? তুমি ঠিক আমারই বয়স্। এই বই নাও।' বৈষ্ণবহাশয়ের যেমন শাস্ত্রজ্ঞান, তেমনি ব্যাকরণজ্ঞান। তিনি 'ত্রীণি সর্পাঃ ভবন্ত্যেতে' রলিতেই গণিকা বলিয়া উঠিল, 'অয়মপশব্দঃ "ত্রয়ঃ সর্পাঃ" ইতি বক্তব্যম্।' উপায়াস্তর না দেখিয়া বৈষ্ণব বলিল, 'ইহাকে যেমন তেমন সাপে কাটে নাই, একেবারে "বৈয়াকরণ সর্পে খাইয়াছে", স্ততরাং চিকিৎসা সহজ নহে।' বৈষ্ণবপ্রবর চিকিৎসা করিতে না পারিয়া সম্মানে প্রস্থান করিলেন। প্রহসনকার বৈষ্ণবচরিত্রের সমালোচনা করিলেও এই ধরনের সমালোচনা দীর্ঘ করিয়া প্রহসনের মূলরস ক্ষুণ্ণ করেন নাই। রচনায় তিনি যথেষ্ট সংযমের পরিচয় দিয়াছেন। ইহার পর সমদূত আসিয়া প্রকৃত দেহে আত্মার সন্নিবেশ করিল, সকলে যথাস্থানে প্রস্থান করিল।

সংস্কৃত প্রহসনগুলির আলোচনা করিয়া আমরা দেখিলাম, বার্গস্ হাশ্ব-রসোৎপত্তির কারণ বাহা বাহা বলিয়াছেন, সংস্কৃত সাহিত্যে তাহার সকলই অবলম্বিত হইয়াছে। বিস্কন্ধ কোতূকের উদাহরণ সংস্কৃত প্রহসনে যেমন আছে, তেমনি সমাজ-সংস্কারের মনোবৃত্তি হইতে জাত তীব্র, তীক্ষ্ণ আঘাত-জর্জরিত ব্যঙ্গহাস্যও সংস্কৃত প্রহসনে রহিয়াছে। Satire এবং humour উভয় প্রকার হাস্যে সংস্কৃত প্রহসন ভরপুর। আপন শৈলীর বৈশিষ্ট্যে সংস্কৃত প্রহসন যে একটা স্বয়ংসম্পূর্ণ রূপলাভ করিয়াছিল, তাহা নিঃসংশয়ে স্বীকার করিতে হইবে। মলিয়ার মাছবের চরিত্রের যে সকল ক্রটি-বিচ্যুতি-দুর্বলতা লইয়া ব্যঙ্গ করিয়াছেন, তেমনি ধরনের ব্যঙ্গ সংস্কৃত প্রহসনে ছিল, তাহার সঙ্গে অসঙ্গতিজনিত কোতূকহাস্যও যথাপরিমাণ মিশিয়াছিল। বাংলা প্রহসনের আলোচনায় আমরা সংস্কৃত ও ইংরাজী-ফরাসী প্রহসনের প্রভাব আলোচনা করিব। তাহার আগে দেখিতে হইবে বাংলা সাহিত্যে নিজস্ব হাস্যরসের পরিবেষণ কেমন হইয়াছিল।

ইংরাজী সাহিত্যের প্রভাব আসিবার পূর্বে আমাদের দেশে যে বাংলা সাহিত্য ছিল, তাহার মধ্যে হাস্যরসের উপকরণ কম ছিল না। অবশ্য হাঁহারা মনে করেন, প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে হাস্যরসের উদাহরণে উদ্‌র এবং উদ্‌রের নিম্নভাগ ভিন্ন কিছুই পাওয়া যায় না, সেই সমালোচকপ্রবরদের সঙ্গে আমি একমত হইতে পারিলাম না। উৎকৃষ্ট হাস্যরসের উদাহরণ প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে যথেষ্ট রহিয়াছে। কিছু কিছু উদ্ধার করিতেছি।

উদাহরণগুলি প্রাচীন বাংলা কাব্যের, কারণ প্রাচীন বাংলায় 'নাটক' ছিল না। পরবর্তীকালের যাত্রায় কুৎসিৎ ও অলীলতাশূন্য ভাঁড়ামি প্রবেশ করিয়াছিল

—একথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। তবুও বিজ্ঞানসন্মত বাজার শতদোষ সম্বন্ধে তাহার মধ্যে স্নেহস্বষ্টির যে উৎকৃষ্ট সাহিত্যিক প্রতিভার পরিচয় আছে, তাহা অবশ্যই স্বীকার করিতে হইবে।

নারায়ণদেবের ‘পদ্মাপুরাণ’। চাঁদ সদাগরের নির্দেশে ঘটক লক্ষ্মীজের বিবাহের জন্ত পাত্রী খুঁজিতে যাইবে। যে যে দেশের কন্ডার সম্বন্ধে তাহার

জানা আছে, ঘটক সেই-সেই দেশের রীতি-নীতি, আচার-প্রাচীন বাংলা।

সাহিত্যের হস্তরস

আচরণ-সম্বন্ধে চাঁদ সদাগরকে অবহিত করিতেছে। এক

দেশের প্রথা এইরূপ,—‘জ্যেষ্ঠভাই বিয়া করে ভগ্নীপতির শালী।’ ভগ্নীবিবাহের প্রথা শোভন ও সঙ্গত নহে। এই অসঙ্গত

প্রথাটিকে বাধ্যগত অসঙ্গতির মাধ্যমে সুন্দর করিয়া প্রকাশ করা হইয়াছে।

সোজাশুজি বোন না বলিয়া ‘ভগ্নীপতির শালী’ বলায় হস্তরস জমিয়াছে।

বেদনামিঞ্জিত অশ্রুসিক্ত হাসির উদাহরণও নারায়ণদেবের পদ্মাপুরাণে আছে।

বৃদ্ধা সনকা সন্তানলাভার্থ সাজিয়া-গুঁজিয়া স্বামীর শয্যাপাশে আসিয়াছে। ঠিক

‘হস্তীর পাশে যেন হস্তিনী উপস্থিত।’ কিন্তু এই স্বয়ং-অভিসারিকার প্রতি

স্বামী যখন অগ্রসর হইল, তখন হঠাৎ সনকা বলিয়া উঠিল, ‘লাজ নাই চান্দো

তোর মুখে পাকাদাড়ি।’ ঘরেতে জাগয়ে মোর সাত বধু রাঁড়ী।’ সনকার এই

অসঙ্গত আচরণে হাসি পায় সত্য। কিন্তু সন্তানহারা জননীর বেদনা এই

উক্তির মধ্যে আভাসিত হইয়া উঠে। এই মাতৃহৃদয়ের বেদনা চরম অসঙ্গতির

মাধ্যমে প্রকাশিত হয়, সনকা যখন ‘চান্দোরে বলিছে বাপ মনের আগুনে।’

কবিকঙ্কণ মুকুন্দরামের চণ্ডীমঙ্গল। ধনপতি সদাগরের দাসী দুর্বলা বাজার

করিয়া আসিয়াছে। রাজ্যের বত কানাকড়ি চালাইতে তাহার অনেক সময়

চলিয়া গিয়াছে। মাঝপথে মে এবাড়ী ওবাড়ী বেড়াইয়াও আসিয়াছে। বাড়ী

ফিরিয়া দেবী হইবার কৈফিয়ৎ দিতে গিয়া বলিল, বাজারে আজ সব কিছুই

দুর্লভ, ঘুরিয়া ফিরিয়া সস্তায় বাজার করিতে গিয়া তাহার দেবী হইয়া

গিয়াছে। এখানে অসঙ্গতি শুধু বাক্য বা সামান্য আচরণে নয়, একেবারে

চরিত্রের মর্মমূলে। মুকুন্দরাম চরিত্রগত অসঙ্গতিজনিত, হস্তরস-স্বষ্টিতে এত

সুদক্ষ ছিলেন যে অতি সামান্য ইঙ্গিতে তিনি অপূর্ণ হাসির চিত্র রচনা করিতেন।

প্রভুর শয়নের জন্ত দুর্বলা দাসী বিছানা করিতে গিয়াছে, কিন্তু অমন সুন্দর

স্বকোমল বিছানা দেখিয়া সে আর লোভ সামলাইতে পারিল না, কেহ না

দেখে এমনভাবে একবার গড়াগড়ি খাইয়া তাড়াতাড়ি উঠিয়া পড়িল। এই ক্ষুদ্র

আচরণের মধ্য দিয়া দুর্বলা-চরিত্রের একটি বিশেষ দিক্ কবি ফুটাইয়া

তুলিয়াছেন। হুৰ্ণলা দাসী হইলেও নারী, উত্তম পুরুষের কোমল শয্যা উপভোগের অতৃপ্ত বাসনা রহিয়াছে তাহার অন্তরে, এই অতৃপ্ত বাসনার প্রকারান্তরে চরিতার্থতা হইল এই আচরণের দ্বারা। চরিত্রবিকাশী হিউমারের ইহা একটি চমৎকার উদাহরণ। এখানে প্রসঙ্গতঃ বলিয়া রাখা যায় যে মুনীরামের সৃষ্ট ভাঁড়ুদত্ত প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে কখন চিরকালের সাহিত্যে একটি উৎকৃষ্ট হাশ্বরসের উদাহরণ। এমন একটি বাস্তব এবং হাশ্বরসসমৃদ্ধ চরিত্র বাংলা সাহিত্যে আর সৃষ্ট হয় নাই। কেবল ভারতচন্দ্রের ‘হীরামালিনী’ ইহার কাছাকাছি গিয়াছে মাত্র।

প্রাচীন যাত্রায় মুখ্য অবলম্বন ছিল ভক্তিমূলক পৌরাণিক কাহিনী। দার্শনিকতার গুরুগাভীরের মধ্যে লঘুচাপল্যের অবকাশ কম ছিল বলিয়া কাহিনীর সঙ্গে অঙ্গাঙ্গি-সম্পর্কযুক্ত হাশ্বরসের স্বতঃস্ফূর্ত বিকাশ যাত্রায় হইতে পারে নাই। তাই জনমনোরঞ্জনের জন্ত হাশ্বরসের উপাদান অর্বাচীন যাত্রায় কাহিনীর বাহির হইতে আমদানী করিতে হইয়াছে। সেইজন্ত শেষের দিকের যাত্রায় ঘেসেড়া-ঘেসেড়ানী, মেথর-মেথরানী প্রভৃতির চরিত্রের মাধ্যমে যাত্রাওয়ালাকে হাশ্বরস-সৃষ্টি করিতে হইয়াছে। ইহাদের মাধ্যমে উন্নত হাশ্বরস-সৃষ্টির অবকাশ যাত্রায় তাই কখনও সৃষ্টি হয় নাই। অর্বাচীন যাত্রায় হাশ্বরসের অবতারণায় প্রধান স্থান অধিকার করিল বিজ্ঞানন্দর-যাত্রার ‘হীরামালিনী’। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, হীরামালিনী নীচজাতীয়া কুরূপা, বুদ্ধা কুটনীমাত্র। বিজ্ঞানন্দরের দেহ-সর্বস্ব গোপন অনঙ্গলীলার সে দূতী, কৃষ্ণযাত্রার বৃন্দাদূতীর মহনীয়তা তাহার চরিত্রে নাই। তাহাকে অবলম্বন করিয়া যে হাশ্বরসের অবতারণা হইবে, তাহা বিকৃত কামের ভোগোন্মত্ত অভিব্যক্তি মাত্র। হইয়াছেও তাহাই। সেই ভোগোপকরণের ক্লেশাক্ত দুর্গন্ধ বাহাতে না আসিতে পারে, তাহার জন্ত সাহিত্যিকগণ কিছু অলঙ্কারের স্তম্ভযুক্ত মসলার প্রলেপ দিয়াছেন মাত্র। আর সে অলঙ্কারও প্রধানতঃ শ্লেষালঙ্কার।

মোটামুটি এই কথা বলিয়া রাখা ভাল যে প্রাচীন বাংলা কাব্যে যে উৎকৃষ্ট হাশ্বরসের উদাহরণ মাঝে মাঝে পাওয়া গিয়াছে, বাংলা যাত্রায় তাহার দর্শন আমরা পাই না। সংস্কৃত প্রহসনগুলির প্রভাব বাংলা যাত্রায় লক্ষ্য করা যায় না। কারণ, সংস্কৃত প্রহসন এবং বাংলা যাত্রার উৎপত্তির কারণ ও উদ্দেশ্য এক নয়। আধুনিক যুগের নাটকের মতো আধুনিক যুগের প্রহসন কমেডীও ইংরেজী সাহিত্যের প্রভাবে গড়িয়া উঠিয়াছে, তবে সংস্কৃত নাটক-প্রহসনের প্রভাবও তাহার উপর কম নহে।

## দ্বিতীয় অধ্যায়

[ বাংলা প্রহসনের উৎপত্তির যুগ—রামনারায়ণ, মধুসূদন ও দীনবন্ধু ]

রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ নাটকখানি নাটকও নহে, প্রহসনও নহে, কিন্তু গ্রন্থখানির মধ্যে হাস্যরস পরিবেশন করা হইয়াছে। সেই হাস্যরসের প্রকৃত বিশ্লেষণ করা প্রয়োজন। বাংলা সাহিত্যে সত্যাকারের

প্রহসন রচনার পথপ্রদর্শক মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তাঁহার বাংলা প্রহসনের  
উৎপত্তিতে রামনারায়ণ ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ এবং ‘বৃদ্ধ সালিকের ঘাড়ে রোঁ’  
তর্করত্নের দান বাংলা সাহিত্যের প্রথম সার্থক প্রহসন। পরবর্তী কালে  
দীনবন্ধু মিত্র প্রহসন-রচনায় কুতিত্ব দেখাইলেন।

দীনবন্ধুর উপর মধুসূদনের প্রভাব পড়িয়াছে, কারণ, দীনবন্ধুর প্রহসনগুলি মধুসূদনের প্রহসন দুইখানির পরে রচিত হইয়াছে। কিন্তু দীনবন্ধুর হাস্যরসসৃষ্টির ক্ষমতা যে মূলতঃ মধুসূদনের প্রভাবনিরপেক্ষ হইয়াই প্রকাশ পাইয়াছিল, ‘নীলদর্পণ নাটক’ আলোচনা করিলে আমরা তাহা বুঝিতে পারিব। ‘নীলদর্পণ’ প্রহসন নহে, বিয়োগান্ত নাটক। তবুও এই নাটকের মধ্যে দীনবন্ধুর হাস্যরস-সৃষ্টির দোষগুণ যাহা প্রকাশ পাইয়াছে, তাহাই ক্রমবিকশিত হইয়াছে তাঁহার পরবর্তী রচনায়। সুতরাং বাংলা প্রহসনের আলোচনা করিতে হইলে ‘কুলীন-কুলসর্বস্ব’ এবং ‘নীলদর্পণ’ নাটকের আলোচনা অবশ্যই করিতে হইবে।

রামনারায়ণ কৌলীন্তপ্রথার দোষ দেখাইয়া ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ নাটক রচনা করিতে অচ্যুত হন। সুতরাং তাঁহার রচনাটি নিছক লঘুনাট্য হইতে পারে না। কুলীনকন্যাদের দুর্দশার বর্ণনা, কুলীনবৃদ্ধের দুর্ভাগ্যের বিবরণ ইহার মধ্যে আছে। কিন্তু নাটকখানির মধ্যে আর একটা দিকও রহিয়াছে। যাহারা এই কৌলীন্তপ্রথার ধারক এবং বাহক তাহাদের চরিত্রের নির্মম সমালোচনা করিতে গিয়া রামনারায়ণ ব্যঙ্গের আশ্রয় লইয়াছেন। এই চরিত্রগুলির দোষ তিনি নির্মমভাবে উদ্ঘাটন করিয়াছেন। ইহাদের আচার-আচরণ, ধারণা-ভাবনার অসঙ্গতি ও কদর্বতার চিত্র তিনি অঙ্কন করিয়াছেন। সমাজ-সংস্কারকের এই সংশোধনী মনোবৃত্তিসম্মত ব্যঙ্গ ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’ নাটকে হাস্যরসাপ্লুত করিয়াছে। এই হাস্যরসসৃষ্টিতে রামনারায়ণের মৌলিকতা সামান্য কিছু থাকিলেও পণ্ডিত তর্করত্ন-মহাশয় সংস্কৃত প্রহসনের রচনাশৈলীর ছায়াই



প্রভাবান্বিত হইয়াছেন বেশি। তবে ‘ডগবদজ্জুকীয়ম্’ বা ‘মর্ত্তবিলাসম্’-এর মতো উচ্চাঙ্গের প্রহসনের প্রভাব রামনারায়ণের নাটকে দেখা যায় না।

‘লটকমেলকম্’ জাতীয় নিষ্ঠুরধরনের প্রহসনই তাঁহার নাটকে প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। তাহার কারণও রহিয়াছে—

রামনারায়ণের উপর  
সংস্কৃতের প্রভাব

‘লটকমেলকম্’-র চরিত্র সমাজের তথাকথিত অভিজাতগণের চরিত্রের প্রতি বীতশ্রদ্ধ হইয়া তাহাদের আচরণের কদৰ্ঘতা উদ্ঘাটন করিয়াছেন, প্রশংসা করিবার মতো তাহাদের চরিত্রে কিছুই পান নাই। আর এই দুর্বলতার মধ্যে মহনীয়তাও এমন কিছুই নাই, যাহার জন্ত এই চরিত্রগুলি আমাদের এতটুকু সমবেদনা আকর্ষণ করিতে পারে, তাই এই চরিত্রগুলির প্রতি লেখকের আক্রমণ নির্মম এবং বিদেহপূর্ণ। রামনারায়ণের নাটকেও তাই এই আক্রমণ এবং বিদেহ তীব্রভাবে মূর্ত হইয়াছে। এই ধরনের প্রহসন একটু অতিরঞ্জিত হইতে বাধ্য, রামনারায়ণের রচনায় তাই অতিরঞ্জিতও খানিকটা আছে। ব্যঙ্গ-চরিত্রগুলি চিরদিনই একটু অস্বাভাবিক এবং বিকৃত হয়, ‘কুলীনকুলসর্বশ্ব’ নাটকের চরিত্রগুলিও তাই একটু অস্বাভাবিক ও বিকৃত হইয়াছে। সব কুলীনই যে শতে শতে বিবাহ করিয়া খাতায় হিসাব রাখিতেন এবং অমূকের কণ্ঠা কি আমার বধু না পুত্রবধু এইরূপ সংশয়ে পতিত হইতেন, তাহা নিশ্চয়ই নহে। অথবা বিবাহের পর একদিনের জন্ত স্ত্রীর মুখ না দেখিয়া কুলীনদের সকলেরই যে একেবারেই অকস্মাৎ কুড়ি-বাইশ বৎসরের পুত্রের সঙ্গে সাক্ষাৎ হইত, তাহাও নহে। তবে প্রহসনকার একটি দুইটি অসঙ্গত চরিত্র বা অবাস্থিত ঘটনাকে মানদণ্ড ধরিয়া সমাজের কদৰ্ঘতার রূপকে প্রকট করেন। প্রহসনের ক্ষেত্রে এই ঐকদেশিক দৃষ্টিসজাত অতিরঞ্জিত ঘটনা বা চরিত্রকে আমরা মানিয়া লইয়া থাকি। কিন্তু প্রহসনকারের এইটুকু লক্ষ্য করিতে হইবে যে, অতিরঞ্জন এবং অসঙ্গতি যেন একেবারে অবাস্তবতার পর্যায়ে নামিয়া না যায়। এই লক্ষ্যটুকু তিনি যদি না রাখিতে পারেন, তাহা হইলে তাঁহার রচনা প্রকৃষ্ট রসসৃষ্টি না হইয়া ইচ্ছাকৃত বিজ্ঞপবৃষ্টির নামাস্তর হয়। সংস্কৃতে ‘লটকমেলকম্’, ‘হাস্তার্ণব’ প্রভৃতি এইজাতীয় রচনাই হইয়াছে। উহাতে রক্তমাংসের মানুষের সৃষ্টি হয় নাই। ‘কুলীনকুলসর্বশ্ব’র ‘অনুতাচার্য’, ‘অধর্মকচি’, ‘বিবাহবণিক’ প্রভৃতি চরিত্রও জীবন্ত মানুষ হয় নাই। এই নামগুলি আমাদের কাছে ‘লটকমেলকম্’ প্রহসনের ‘কুলব্যাদি’, ‘জঙ্ঘকেতু’, ‘বগড়সার’, ‘অজ্ঞানরাশি’, ‘কলহপ্রিয়া’ প্রভৃতি নাম স্মরণ করাইয়া দেয়। নামগুলি proper name হইলেও non-connotative নয়, ইহাদের বাক্য এবং কার্যও ‘লটকমেলকম্’-এর পাত্রপাত্রীগুলির অল্পরূপ।

‘লটকমেলকম’ নাটকে যেমন মূর্খ ও দুই চরিত্রগুলি তাহাদের মূর্খতা ও দুইতার পরিচয় নিজেদের মুখেই দিতেছে, ‘কুলীন-কুল-সর্বশ্বে’ও তাহাই করিতেছে। ঘটক অনুতাচার্য তাহার মতো ঘটকের পরিচয় দিতেছে, ‘প্রবন্ধনা-পরায়ণ, মুখে মিষ্টি আলাপন…… বিবাদে নারদ সম, যুতিমান্ যেন তম’ প্রভৃতি বলিয়া। ‘লটকমেলকম’-গ্রন্থসনে মূর্খবৈষয় জন্তুকেতু বলিতেছে,—

‘ব্যাধনো মহাপচারলালিতা মংপ্রযুক্তমমৃতং বিষং ভবেৎ ।

কিং যমেন সঙ্কজাং কিমৌষধৈর্জীবহর্তরি পুরহিতে ময়ি ॥’

উভয়ের চরিত্র এবং উক্তি একই ধরনের।

হাস্তরস-সৃষ্টিতে রামনারায়ণ বৃচ্ছকটকের ধারাও প্রভাবান্বিত হইয়াছেন।

‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থে এ-বিষয়ে আলোচনা করিয়াছি।

এখানে আর একটি কথা আমাদের মনে রাখা দরকার। রামনারায়ণের সময়কার দর্শকগণ যে ব্যাক্যের স্থূল হাস্তরস বা ভাঁড়ামি কিছু না কিছু পছন্দ করিত, রামনারায়ণ নিশ্চয়ই তাহা উপলব্ধি করিয়াছিলেন। তাই তাহার কুলীন-কুল-সর্বশ্বের মূল কাহিনীর সঙ্গে রসিকা নাপিতানীর কোনো ঘনিষ্ঠ যোগ না থাকিলেও তিনি নিতান্ত দর্শকগণের মুখ চাহিয়াই ‘বিদ্যাহন্দর-ব্যাক্য’র হীরা মালিনীর আদর্শে এই চরিত্রটির পরিকল্পনা করিয়াছেন। ‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থে উদাহরণ দিয়াছি বলিয়া এখানে আর উদ্ধৃতি দিলাম না।

হাস্তরস-সৃষ্টিতে রামনারায়ণের মৌলিকতাও ‘কুলীন-কুল-সর্বশ্ব’ নাটকে লক্ষ্য করিবার মতো। ‘স্বমতি’ তাহার ‘শিশু’ এবং ‘উদর-পরায়ণ’ের চরিত্র-অবলম্বনে রামনারায়ণ সহজ, সরল এবং বিস্তৃত হাস্তরস সৃষ্টি করিতে পারিয়াছেন। ‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থে (পৃষ্ঠা ১১৩-১১৬) এ-বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছি। ইহাই বাংলা নাট্য-সাহিত্যে প্রথম বিস্তৃত হাস্তরস-সৃষ্টি। এই চরিত্র-কয়টিকে অবলম্বন করিয়া রামনারায়ণ দেখাইলেন যে, চরিত্রের

সহজ, স্বাভাবিক, বাস্তব অভিব্যক্তির মধ্যেও হাস্তরস রামনারায়ণের  
মৌলিকতা নিহিত থাকে। রামনারায়ণ তাহার প্রচারমূলক নাটকে  
এই চরিত্র-তিনটি অবলম্বনে হাস্তরস-সৃষ্টির যে ধারা প্রবর্তন করিলেন, মধুসূদন ও দীনবন্ধুর নাটক-গ্রন্থসমুহলিতে সেই ধারারই সার্থক ক্রমবিকাশ হইল এবং তাহা আরো সৌন্দর্য এবং বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত হইয়া দেখা দিল।

রামনারায়ণ পরবর্তী কালে ‘উভয় সঙ্কট’, ‘যেমন কর্ম তেমনি ফল’ প্রভৃতি কয়েকখানি গ্রন্থ রচনা করেন। উহা যেমন খুব উন্নত ধরনের নয়, তেমনি

উহাতে রামনারায়ণের মৌলিকত্বও কিছুই নাই। এইগুলি রচনার বহুপূর্বে মধুসূদনের প্রহসন দুইখানি এবং দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণ’-নাটকখানি রচিত হয়, সুতরাং প্রহসনের ধারা নির্ণয়ে রামনারায়ণের প্রহসনগুলির আলোচনা না করিলেও চলিবে।

এইবার আমরা দীনবন্ধু মিত্রের নীলদর্পণের অন্তর্গত হাস্তরসের আলোচনা করিম। একজন প্রবীণ অধ্যাপক মন্তব্য করিয়াছেন, ‘হাস্ত ও করুণ রসের এমন সমিশ্রণ দীনবন্ধুর পূর্বে দেখা যায় নাই। পরেও খুব অধিক পাওয়া যায় না।’\* উক্তিটি সত্য। এই কথাটিই অন্তর্ভাবে বলিতে গেলে বলিতে হয়, দীনবন্ধু মিত্রই বাংলা নাট্যসাহিত্যে প্রথম সার্থক ‘হিটমার’ সৃষ্টি করিয়াছেন। তাহার হাস্ত চরিত্র এবং ঘটনার উপর বাহির হইতে চাপাইয়া দেওয়া হয় না, উহা চরিত্রেরই স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তি।

একটু আলোচনা করিলেই আমরা বুঝিতে পারিব।\*

কোনো কোনো ক্ষেত্রে নীলদর্পণের হাস্তরস-সৃষ্টির প্রচেষ্টা আমাদের কাছে ‘কুলীন-কুল-সর্বস্বের’ অংশ-বিশেষ মনে করাইয়া দেয়। শ্রেষ্টের সাহায্যে শব্দার্থের ভিন্নতা সৃষ্টি করিয়া (ইংরাজী ‘pun’ অলঙ্কার, অবলম্বনে) রামনারায়ণ স্মৃতি এবং তাহার শিশুকে দিয়া হাস্তরসের অবতারণা করিয়াছেন। নীলদর্পণ নাটকে আতুরী ও সৈরিক্সী কথোপকথনে সেই একই পদ্ধতি অবলম্বিত হইয়াছে। সৈরিক্সী আতুরীকে তামাক-পোড়ার কোটাটা আনিতে বলিল, কোটাটা রান্নাঘরের রকে উঠিতে ডানদিকে চালের বাতায় গৌজা আছে।

নীলদর্পণে হাস্তরস

আতুরী চাল পর্যন্ত বুঝিতে পারিয়াছে, বাক্যের আর কোনো শব্দই সে অন্তর্ধাবন করে নাই। চালে উঠিবার জন্ত তাই সে মই আনিতে যাইবে। সৈরিক্সী বলিল, তুই রক কারে বলে জানিসনে, তুই ডান বুঝিসনে? ‘ডান’ শব্দটি আতুরীর কানে গিয়াছে। কিন্তু কথটি সে উলটা করিয়া বুঝিল, ‘ডান’ শব্দে দক্ষিণ না বুঝিয়া সে বুঝিল ‘ডাইনী’। ডাইনী হইতে আতুরী কিছুতেই রাজী নয়, ডাইনীর দোষগুণ কি, আতুরী তাহা জানে না, তবে এইটুকু সে জানে যে, ডাইনী অতিরিক্ত ‘বুড়ী’। আতুরী স্বতঃস্ফূর্ত হইতে চায়না, ‘মুই কি ডান হবাব মতো বুড়ো হইচি!’ কিন্তু চায়না কেন? আতুরী বুঝা হইলেও নারীজনোচিত স্বাভাবিক দুর্বলতা তাহার আছে। বিগত দিনের দাম্পত্য-জীবনের মধুময় স্মৃতি এখনও তাহাকে ব্যাকুল করে। স্বামীর আদরের

কথা বলিতে গিয়া সে আনন্দে শতমুখ হয়, বুঝার এই তরুণীজনোচিত পুলকিত প্রেমস্বতির আশ্বাসন অসঙ্গতিজনিত হাস্যরসের সৃষ্টি করে। এই হাসি আরো প্রগাঢ় হয় এইজন্ত যে সৈরিক্তী যে তাহাকে লইয়া তামাশা করিতেছে, আত্মীয় তাহা বুঝিতে পারে না। জিজ্ঞাসাটিকে অকপট মনে করিয়া সেও অকপট উৎসাহে নিবিড় সারল্যে আপন দাম্পত্যপ্রেমের ইতিহাস বর্ণনা করিয়া যায়। কারণ, আত্মীয় স্বামী এবং যৌবন হারাইয়াছে বটে, কিন্তু এখনও যুবতীজনোচিত মনোভাবটি হারায় নাই। তাই সে নিজেকে বুঝা মনে করিতে পারে না, স্বেযোগ পাইলে সেও এই তরুণী বধূদের মতো নায়িকা সাজিতে পারে। বুঝার এই তরুণায়ন-বাসনাই হিউমারের সৃষ্টি করিয়াছে। রেবতী যখন বলে, ‘ক্ষেত্রে কে ছোট সাহেব .....তার সঙ্গে একবার কুটির বারান্দার ঘরে যাতি বলেছে’, তখন আত্মীয়র মনে অদ্ভুত প্রতিক্রিয়া হইল। সাহেবের কুটিতে যাইতে আত্মীয়র অত্র কোনো দিক্ দিয়া আপত্তি নাই, পেয়াজের গন্ধটুকু সে সহ্য করিতে পারিবে না। বুঝার অন্তরস্থিত অভিনায়-বাসনার সূত্রে চিরাচরিত আচরণ-জনিত সংস্কারের দৃষ্ট বাধিয়াছে। পলাশুরস তখনও উচ্চনীচ কোনো স্তরের হিন্দুগৃহে নিত্য আশ্রয় মহাবস্তু হইয়া উঠে মাই; তাই এই হিন্দুবুঝারটির প্রথম আপত্তি হইল সাহেবের পেয়াজের গন্ধে। এখানে অবশ্য ভাবিতে পারি, নিম্নশ্রেণীর এই বিধবার ব্লেচ্ছপুরুষ-সংসর্গে আপত্তি নাই সত্যীত্বের মর্যাদা তাহার নিকট বড় নহে। ব্যাপারটি ঠিক তাই নয়, অন্তরের অভ্যুপ্ত আসঙ্গ-লিপ্সার সঙ্গে চিরাচরিত সংস্কারের দৃষ্টও অতি অল্প কথায় ফুটিয়া উঠিয়াছে। পর-পুরুষের সংস্পর্শ, এমন কি তাহার সঙ্গে বাক্যালাপও হিন্দুনারীর পক্ষে নিন্দনীয়, আত্মীয় তাহা জানে। ‘কুটির বিবির লজ্জা নাই’, শরম নাই; ম্যাজিস্ট্রেট সাহেবের সঙ্গে ঘোড়ায় চড়িয়া সে রাস্তায় বাহির হইয়াছিল। ‘বো’-মাথুবে ঘোড়ায় চাপে, পরপুরুষের সঙ্গে বেড়ায়, আত্মীয় ইহা কি করিয়া সহ্য করিবে? এদেশে ভাস্করের সঙ্গে ভ্রাতৃবধূ হাসিয়া কথা বলিলেও লোকে নিন্দা করে। অল্পকথায় দীনবন্ধু যেমন আত্মীয়র মনের কথা খুলিয়া বলিয়াছেন, তেমনি বুঝার যুবতীস্থলভ প্রেমবাসনার ইঙ্গিত করিয়া অসঙ্গতিজনিত হাস্যরসও সৃষ্টি করিয়াছেন। তবে এই অসঙ্গতি বাহিরের নহে, অন্তরের সংস্কারের,—চরিত্রের। দীনবন্ধুর ‘আত্মীয়’ চরিত্রের সমগোত্রীয় চরিত্র বাংলা নাট্যসাহিত্যে পরবর্তী কালে সৃষ্ট হইয়াছে। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘রাণা প্রতাপসিংহ’ নাটকে ‘রেবা’র ধাত্রী এইজাতীয় চরিত্র। ‘রেবা’ ভনীতে না চাহিলেও সে তাহার দাম্পত্যপ্রেমের ইতিহাস এই রাজ-কুমারীকে শুনাইবেই।

আত্মরী বৃদ্ধা হইতে পারে, বোকা হইতে পারে, কিন্তু সে নারী, তাহারও একদিন দাম্পত্যজীবন ছিল। সুতরাং দাম্পত্যীর অন্তরের কথা সে যে বুঝিতে পারে, তাহার একটিমাত্র বাক্যে তাহা চমৎকার প্রকাশ পাইয়াছে। নবীনমাধব নেপথ্য হইতে ডাকিল, ‘আত্মরী’, মাতা সাবিত্রী বলিলেন, পুত্র জল চাহিতেছে, তাই শুধু সৈরিক্সীকে যাইতে বলিলেন। সৈরিক্সী এই ডাকের অর্থ বুঝিয়াছে, সে তাই তামাসা করিয়া জনান্তিকে আত্মরীকে বলিল, ‘আত্মরী তোরে ডাকছে।’ এই ‘তোরে’ ডাকটির অর্থ—স্ত্রীর কর্তব্যটি বৃদ্ধা দাসী পালন করিয়া আসুক। আত্মরী বুঝিয়াই সঙ্গে সঙ্গে উপযুক্ত উত্তর করিল, ‘ডাকচেন মোরে, কিন্তু চাচ্চেন তোমারে।’ বাক্যটি উৎকৃষ্ট ‘হিউমার’। এখানে আর একটি কথা লক্ষ্য করিবার মতো। ‘নীলদর্পণ’-নাটকে নীলকরদের অত্যাচারের চিত্র অঙ্কন করাই নাট্যকারের প্রধান উদ্দেশ্য। ইহার মধ্যে নায়ক নবীনমাধবের দাম্পত্যপ্রেমের ইতিহাস রচনা করা সম্ভবপর নয়। নায়ক যে দাম্পত্যপ্রেমেও কতখানি স্থখী ছিল, একটি কথায় সামান্য ইঙ্গিতে নাট্যকার তাহার অনেকখানি বলিয়া গেলেন। এমন স্থখী পরিবারের স্থখী দাম্পত্যীর জীবনের বিষময় পরিণাম দেখিয়া আমরা নিশ্চয়ই বেদনায় অভিভূত হইব। এই হাসি তাই নাট্য-পরিণতির বিষাদের অগ্রদূত। হাস্য ও কারুণ্যের সংমিশ্রণ দীনবন্ধুর নাটকে এমনি করিয়াই হইয়াছে।

হাসি ও অশ্রুর মিশ্রণ ষটাইয়া দীনবন্ধু উৎকৃষ্ট হিউমার সৃষ্টি করিয়াছেন দ্বিতীয় অঙ্ক প্রথম গর্তাঙ্কে। কবিকঙ্কণ-চণ্ডীর ভাঁড়দুত্ত যখন বগ্নায় ডুবিয়া মরিতেছে, তখন ‘চূলে ধরি মাগু’ তাহাকে ‘উদ্ধার’ করিয়াছিল। যে অকাল-কুস্মাণ্ড পুরুষ আত্মরক্ষা করিতে পারে না, স্ত্রী তাহাকে উদ্ধার করিয়াছে জানিয়া অসঙ্গতি-বোধে আমরা হাসিয়া উঠি। কিন্তু ‘নীলদর্পণ’-নাটকের তৃতীয় রায়ংটি একেবারে স্ত্রীগতবুদ্ধি। মামদো ভূতে পাইলে ছাড়ে না, একথা যখন স্ত্রী বলিয়াছে, তখন তাহা আর মিথ্যা হইতে পারে না। আমাদের দেশে স্বামীকেই স্ত্রীর থেকে বয়সে, বিদ্যা-বুদ্ধিতে বড় বলিয়া মানিয়া লওয়া হয়, স্ত্রীগণ স্বামীকেই তাই প্রোক্ত জানিয়া অল্পসরণ করে। তাহার কথা, তাহার যুক্তিকেই সত্য বলিয়া গ্রহণ করে। তাই রায়ংটির বেলায় তাহার বিপরীতটি দেখিয়া আমাদের হাসি পায়। কিন্তু যখন রোগ সাহেবের ‘পায়ের গুঁতা’ খাইয়া এই রায়ংটি ‘বউ তুই কনেরে, মোরে খুন করে ফেললো, মারে, বউরে, মেলেয়ে’ বলিয়া পড়িয়া যায়, তখন এই মাতা ও স্ত্রীর উপর একান্ত নির্ভরশীল সরল লোকটির প্রতি সমবেদনায় আমাদের অন্তর কাঁদিয়া উঠে

একটি উৎকৃষ্ট হিউমারের পরিচয় পাই চতুর্থ রায়তের উক্তিতে। রায়ংটি একবার স্বপ্নপুরে আসিয়া ‘বহু মহাশয়’কে দেখিয়া মুগ্ধ হইয়াছিল। ‘আহা কি দয়ার শোরীল, কি চেহারার চটক, কি অপরূপ রূপই দেখলাম, বসে আছেন ব্যান গজেন্দ্রগামিনী’। অসঙ্গতিবোধে আমরা না হাসিয়া পারি না। কারণ, বিনি বলিয়া থাকেন, তিনি একেবারেই গমনশূন্য,—সুতরাং গজেন্দ্রগমনের কোনো কথাই তাঁহার পক্ষে উঠিতে পারে না। তারপর দ্বিতীয় অসঙ্গতি হইল এই যে ‘বহু মহাশয়’ পুরুষ। তাঁহাকে ‘গজেন্দ্রগামিনী’ বলিয়া ‘নারী’ করিয়া দিবার সঙ্গত কোনো কারণ নাই। কিন্তু হাসিটি এখানে নিছক বহিঃসঙ্গ অসঙ্গতির পরিচয়ই বহন করে না, ইহা বস্তার চরিত্রের একটি বিশেষ দিকের ইঙ্গিত করে। রায়ংটি লেখা-পড়া জানে না। হয়তো যাত্রা, কথকতা, পাঁচালী ইত্যাদি সে শুনিয়াছে। নিশ্চয়ই শ্রীমতী রাধিকাকে ‘গজেন্দ্রগামিনী’ বলা হইয়াছে, রায়ংটি শব্দটির অর্থ কিছুই বুঝে নাই, কিন্তু শব্দটি যে অতি পূজনীয় কোনো গুরুজন, দেবজনকে উদ্দেশ্য করিয়াই বলা হইয়াছে, তাহা সে জানে। গুরুজনদের সম্মান দিতে হইলে যে সাধুজনের মুখনিঃসৃত সাধুভাষা ব্যবহার করিতে হইবে, ইহাও সে জানে। সুতরাং বহু মহাশয়ের উদ্দেশ্যে তাহার অন্তরের সমস্ত আত্মা বিমথিত করিয়া এই ‘গজেন্দ্রগামিনী’ শব্দটি বাহির হইয়া আসিয়াছে। এই অসঙ্গতি চরিত্রেরই গভীর অভিব্যক্তি, তাই ইহা উৎকৃষ্ট হিউমারের উদাহরণ।

দীনবন্ধু মিত্র তাহার ‘নীলদর্পণ’-নাটকে হাস্যরস-সৃষ্টির যে স্বকীয় দক্ষতার পরিচয় দিলেন, তাহাই সার্থকভাবে বিকশিত হইয়াছে তাঁহার পরবর্তী নাটক-প্রহসনে। অবশ্য মধুসূদনের দ্বারাও তিনি প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন।\* দীনবন্ধুর প্রহসনগুলির আলোচনা করিবার পূর্বে তাই মধুসূদনের প্রহসন দুইখানির আলোচনা করিব।

✓ মধুসূদনের ‘একেই কি বলে সভ্যতা’ এবং ‘বুড় শালিকের ঘাড়ে রোঁ’ বাংলা সাহিত্যের সর্বপ্রথম সার্থক এবং সুন্দর প্রহসন। ঐ গ্রন্থখানিই বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের পদপ্রদর্শক। বই দুইখানি সম্বন্ধে ডঃ হুমায় প্রহসনকার মধুসূদন সেন, ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য, ডঃ অজিতকুমার ঘোষ প্রভৃতি বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছেন। তাঁহাদের আলোচনার পুনরাবৃত্তি

\* মধুসূদনের প্রহসন দুইটিতে নাট্যকারের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার যে সংকীর্ণ ব্যবহার দেখা গেল, তাহা ব্যাপকভাবে প্রকাশিত হইল দীনবন্ধু মিত্রের নাটক-প্রহসনগুলিতে। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড, ডাঃ হুমায় সেন, পৃষ্ঠা ৫৫

করিয়া গ্রন্থের কলেবর অকারণ বৃদ্ধি করিতে চাহি না। তবে এ সম্বন্ধে সংক্ষেপে গোটা কয়েক কথা বলিবার প্রয়োজন আছে মনে করি।

সংস্কৃত এবং ইংরেজী গ্রন্থসমূহের মধ্যে যে উৎকৃষ্ট ধরনের হাস্যরসের সন্ধান পাওয়া যায়, মধুসূদনের গ্রন্থসমূহের মধ্যে তাহার সন্ধান মিলে না—এ কথা সত্য। বিষয়বস্তু যেমন সহজ ও সাধারণ, তেমন তাহার রূপায়ণও স্বাভাবিক। মধুসূদন কাহিনী বা চরিত্রে কোনোটিকে অতিরঞ্জিত করিয়া অবিবাস্য করিয়া তোলেন নাই। তিনি আক্রমণ করিয়াছেন, কিন্তু আক্রমণ বিবেচকের বিষ বর্ষণ করে নাই। ‘একেই কি বলে সভ্যতা’য় যেমন তিনি ইয়ং বেঙ্গলদের উচ্ছৃঙ্খল আচরণের স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়াছেন, অতীতকে তেমন ‘বুড় শালিকের ঝাড়ে রোঁ’ প্রহসনে তিনি বুদ্ধ বক-ধার্মিকদের চরিত্রে বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইয়াছেন। কিন্তু উভয় প্রহসনেই লেখকের সংযমবোধ তাঁহার শিল্পসৃষ্টির সহায়ক হইয়াছে।

পরিহাসিত এবং চরিত্রগত সাধারণ স্বাভাবিক অসঙ্গতিই প্রহসন দুইটিতে হাস্যরস-সৃষ্টির মূল কারণ। রামনারায়ণের প্রহসনগুলির মতো ইহা কর্মহীন বিবৃতি-মাত্রে পর্যবসিত হয় নাই। পাত্রপাত্রীগণের বাক্য ও আচরণের মধ্য দিয়া কাহিনী কর্মময় ঘটনা-রূপে বিবৃত হইয়াছে।

‘একেই কি বলে সভ্যতা’য় ঘটনার জটিলতা অবশ্য মোটেই নাই। কিন্তু কর্তা মহাশয়ের আগমনজনিত ভয়ে নবাবু ও কালীবাবুর আলাপ অল্প কথায় তাহাদের চরিত্র প্রকাশ করিয়া দেয়। কর্তা মহাশয়কে বুঝাইবার জন্য নবাববুর পরামর্শে কালীবাবুর জর্নৈক বৈষ্ণবের আত্মীয় বলিয়া পরিচয়দানরূপ প্রভাবনার দৃশ্য সংক্ষিপ্ত হইলেও উপভোগ্য। কালীবাবু ব্যঙ্গোক্তির মাধ্যমে তাহার মতো ইয়ং বেঙ্গলদের যে পরিচয় উদ্ঘাটন করে, অল্পকথায় তাহা এই উচ্ছৃঙ্খল যুবকদের স্বরূপ ধরাইয়া দেয়—‘আমি বিগুরের—মুখটি—স্বকৃতভঙ্গ—সোনাগাছিতে আমার শত শস্তর—না না শস্তর নয়—শত শান্তড়ীর আলয়—আর উইলসনের আখড়ায় নিত্য প্রসাদ পাই।’ মধ্যযুগীয় বৈষ্ণব বাংলার কতখানি পরিবর্তন এই ইয়ং বেঙ্গলদের আমলে হইয়া গিয়াছে—সামান্য কথায় তাহার বাস্তব রূপটি ফুটিয়া উঠিয়াছে। ইহারা যে দেশের নিকটতম প্রতীবেশীদেরও কোনো খোঁজ রাখে না, কালীবাবুর কথাতে তাহা বুঝা যায়। ‘আমি ভাই গরানহাটার প্যারী আর তার ছুকড়ি বিন্দী ছাড়া আর কাউকেই চিনি না।’ এই প্যারী এবং বিন্দী নাম দুইটিও ইচ্ছাকৃত সৃষ্টি বলিয়া মনে হয়। আমাদের বৈষ্ণব সাহিত্যের ‘শ্রীমতী বিনোদিনী প্যারী’ এবং তাঁহার প্রধান প্রেমদূতী ‘বুন্দা’র পবিত্র নাম এই বাবুদের আমলে বেঙ্গালয়ের শোভা বর্ধন করিয়াছে। দেশের কৃষ্টি এবং আপন

গুরুজনদের প্রতিও ইহাদের অশ্রদ্ধার অন্ত নাই। কৃষ্ণপ্রসাদ ঘোষ নামে কালীবাবুর এক কাকা বৈষ্ণব ছিলেন এবং বৃন্দাবনে মারা যান। বৈষ্ণবতা এবং তীর্থযাত্রার জন্তই তিনি কালীবাবুর নিকট ‘একটা ওল্ড ফুল’ ভিন্ন কিছুই নহেন। মধুসূদনের তীব্র ব্যঙ্গ-সৃষ্টির পরিচয় এই ছোট প্রহসনখানিতে অনেক আছে। কালীবাবুকে নব্যবাবু পরামর্শ দিতেছে—‘তবে বেশ হয়েছে, তুমি তাঁরই পরিচয় দিও, বাপের নামটা চেপে যাও।’ প্রয়োজন হইলে যে এই নব্য বাবুরা পিতৃনামও ভুলিয়া যাইতে পারেন, মধুসূদন তাহারই ইঙ্গিত করিতেছেন।

দ্বিতীয় অঙ্কে বাবাজী এবং সারজনের প্রসঙ্গটি হাস্যোদ্দীপক। প্রহসনের কাহিনীর মধ্যে উহা একটু বৈচিত্র্য আনয়ন করিয়াছে সত্য। কিন্তু এই ধরনের পুলিশী চরিত্র-সৃষ্টিতে মধুসূদনের মৌলিকত্ব বিশেষ কিছুই নাই। কালিদাসের শকুন্তলা-নাটকেও আমরা এই জাতীয় পুলিশচরিত্র পাইয়াছি, তবে চরিত্রটি জীবন্ত, কিন্তু ফুল কাহিনীর সঙ্গে প্রসঙ্গটির কোন যোগ নাই। যাত্রাগানের মধ্যে যেমন মাঝে মাঝে অপ্রাসঙ্গিক সঙের অবতারণা করা হয়, ইহাও সেইরূপই হইয়াছে।

প্রহসনটির আসল বক্তব্য দ্বিতীয় অঙ্কে। মধুসূদন এখানে ক্ষুদ্র পরিবেশে, অল্প কথায় সুন্দর চরিত্র সৃষ্টি করিতে পারিয়াছেন। ব্যঙ্গও এখানে সুনির্বাচিত। সভ্যগণ যেখানে মিলিত হইয়াছেন, তাহার নাম ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী সভা’। ইংরাজী সভ্যতা বাঙালীর জ্ঞানচক্ষু খুলিয়া দিয়াছে, বাঙালীকে অন্ধ কুসংস্কার হইতে মুক্তি দিয়াছে। বাহাদের মধ্যে এই মুক্তির জোয়ার আসিয়াছে, তাহারাই এই নব্যবদের যুবক। সেই যুবক-সম্প্রদায়েরই একটি বৃহত্তর অংশ জ্ঞানের নামে কি অনাচার এবং দুশ্চরিত্রতার মাতিয়া উঠিয়াছে, তাহাই মধুসূদন দেখাইয়াছেন। লক্ষ্য করিতে হইবে এই যে, বাহারা ইংরাজী শিক্ষার আলোকে উদ্ভাসিত হইয়া সত্য সত্যই জ্ঞানলাভ করিয়া ধন্য হইয়াছেন, মধুসূদন তাহাদিগকে ব্যঙ্গ করেন নাই। গণ্ডুষ জলমাত্রে অবগাহন করিয়া বাহারা শফরীয় মতো ফরফর করিতেছিল, মধুসূদনের ব্যঙ্গ তাহাদিগকে লইয়া। ইহারা আচার-আচরণে কথাবার্তায় সাহেব হইতে চেষ্টা করিতেছিল, বাঙালীর গন্ধ গা হইতে একেবারে মুছিয়া ফেলিতে পারিলেই ইহারা ধন্য হইত। ইহাদিগকে বাংলা করিয়া ‘মিথ্যাবাদী’ বলিয়া গালাগালি করিলে ইহাদের গায় লাগে না কিন্তু ইংরাজীর মতো পবিত্র এবং মহনীয় ভাষায় ‘লায়ার’ বলিলে ইহাদিগের জাতি নষ্ট হয়। আবার, ইংরাজী ভাষায় জ্ঞান ইহাদের কত মধুর! বাংলা বাক্যে হাজার গুণা ইংরাজী শব্দ ইহারা ব্যবহার করিবে। একখানি চিঠি লিখিতে



গেলে ইংরেজ বৈয়াকরণের আঁক করিয়া ছাড়িবে। একটি শব্দও ইহার। শুদ্ধ করিয়া উচ্চারণ করিতে পারে কি না সন্দেহ। ‘স্পীচ’ না বলিয়া ‘ইস্পীচ’ বলিয়াই ইহার। সারিয়া দেয়। প্রকৃত জ্ঞানলাভের পরিবর্তে ইহাদের মধ্যে যে হীনমন্ত্রতা-দোষ প্রবেশ করিয়াছে, মধুসূদন সেদিকেও আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন। সাহেবেরা হিন্দুর পূজাপার্বণকে পৌত্তলিকতা বলে, হিন্দু জাতিকে স্থপারিষ্টাস বলে। ইহার।ও সাহেবদের সেই বুলি আওড়াইয়া আত্মপ্রসাদ লাভ করে। ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী-সভা’য় যাহারা মিলিত হয়, তাহাদের অজ্ঞতা কতদূর পৌছাইয়াছে! “জেন্টলমেন্ আমাদের হিন্দুকুলে জন্ম, কিন্তু আমরা বিভাবলে স্থপারিষ্টাসনের শিকলি কেটে ফ্রি হয়েছি; আমরা পুত্তলিকা দেখে হাঁটু নোয়াতে আর স্বীকার করিনে, জ্ঞানের বাতি দ্বারা অজ্ঞানের অন্ধকার দূর হয়েছে।” ‘জ্ঞানতরঙ্গিনী-সভা’ নামটিই ইহাদের অজ্ঞতাকে ব্যঙ্গ করিতেছে। ইহার।ই আবার মুখে ‘রিফরমেশান্’ বা সমাজ-সংস্কারের বুলি আওড়ায়।

ইহাদের অধঃপতন এতদূর গড়াইয়াছে যে অন্তঃপুরের পবিত্রতা ও শাস্তি ইহাদের উচ্ছৃংখল আচরণে নষ্ট হইয়াছে। লম্পট নববাবু শুধু বেঙ্গালজি ও মত্তপানেই সন্তুষ্ট থাকিতেছে না, মাতাল অবস্থায় বাড়ী ফিরিয়া বয়স্ক ভগিনীকে আলিঙ্গন করিয়া চুম্বন করে। সেই নির্লজ্জ পাশব আচরণকে আবার ইংরেজী সভ্যতার দোহাই দিয়া সমর্থন করে।

কোনো কোনো সমালোচক এই দৃষ্টে ননদ-ভাজের আলাপে অস্বাভাবিকতা ও অস্বাভাবিকতার গন্ধ পাইয়া বলিয়াছেন, বাঙালী সমাজের সঙ্গে বহুদিন পূর্ব হইতেই যোগাযোগ হারাইয়াছেন বলিয়া মধুসূদন ননদ-ভাজের আলাপের এইরূপ অস্বাভাবিক দৃষ্টের অবতারণা করিয়াছেন।\* প্রথম কথা, দৃষ্টটি অস্বাভাবিক নয়। ইংরেজের মন্দ-অনুকরণপ্রিয় উচ্ছৃংখল মত্তপ নববাবুর পক্ষে ইহা নিতান্ত স্বাভাবিক। দ্বিতীয়তঃ, বাঙালীর স্বরে ননদ-ভাজের এই ধরনের কৌতুকালাপ বঙ্গদেশের চিরাচরিত ব্যাপার। ‘ইয়ং বেঙ্গল’দের প্রতিনিধি নববাবুর চরিত্র-উদ্ঘাটনে প্রসঙ্গটির বিশেষ নাট্যোপযোগিতা রহিয়াছে।

নাট্যকারের অভিযোগ তীব্রভাবে প্রকাশ পাইয়াছে ‘হরকামিনী’র উক্তিতে। ‘এ সব দেখে শুনে আমার ইচ্ছে করে যে গলায় দড়ি দিয়ে মরি।’ এখানে মধুসূদন শুধু হাসিতে পারেন নাই, বেদনায় কাঁদিয়া ফেলিয়াছেন। লেখক এখানে সমাজের নিরপেক্ষ দর্শক না থাকিয়া প্রচারক-সংস্কারকে পরিণত হইয়াছেন।

‘বুড় শালিকের ঝাড়ে রোঁ’ প্রহসনটির কাহিনী আরো ব্যাপক। চরিত্রের সংখ্যা যেমন বেশি, তেমনি চরিত্রগুলি স্ববৈশিষ্ট্যে ফুটিয়া উঠিয়াছে। এখানে ব্যঙ্গ চরিত্রকে আরো গভীরভাবে স্পর্শ করিয়াছে। ‘বুড় শালিকের ঝাড়ে রোঁ’ প্রহসনখানিই তাই প্রকৃত প্রস্তাবে দীনবন্ধুর প্রহসনগুলির অগ্রদূত। হান্ত-রসাত্মক চরিত্রের মধ্যে যে আপন অসঙ্গতিজনিত একটা ‘বুড় শালিকের ঝাড়ে রোঁ’-সম্বন্ধে আলোচনা

তাহা দেখিয়াছি। মধুসূদনের ‘ভক্তপ্রসাদ’ চরিত্রেই বাংলা প্রহসনে সর্বপ্রথম এই দ্বন্দ্ব ফুটিয়া উঠিল। সংস্কৃত প্রহসনগুলিতে আমরা এই ধরনের দ্বন্দ্ব দেখি না, সুতরাং এইখানে মধুসূদনের মৌলিকতা। দীনবন্ধু ইহা মধুসূদনের নিকট হইতে গ্রহণ করিয়াছেন। ইহাকে ইংরেজী প্রহসনের প্রভাব বলিতে পারিতাম, কিন্তু যে পরিবেশে যেমন স্বাভাবিকভাবে বাঙালীর চিরপরিচিত জীবন হইতে মধুসূদন তাঁহার প্রহসন-খানির উপকরণ গ্রহণ করিয়াছেন, তাহাতে আমরা বুঝিতে পারি, জীবন্ত কোনো আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া, সঙ্কানী-দৃষ্টিশক্তিসম্পন্ন মধুসূদন চরিত্রটিকে অবিকল আঁকিয়া তুলিয়াছেন। অগ্র কোনো সাহিত্যে আলোচিত চরিত্রের প্রভাবে তাহাকে এতটুকুও রঞ্জিত করেন নাই। অথচ ভক্তপ্রসাদের চরিত্রের মর্মমূলে মধুসূদনের দৃষ্টি যে প্রবেশ করিয়াছিল, তাহা আমরা বেশ বুঝিতে পারি।

প্রহসনখানি বিশ্লেষণ করা যাক।

হানিফ গাজি একজন সাধারণ কৃষক, ফসল হয় নাই বলিয়া সে জমিদারের খাজনা দিতে পারিতেছে না, কিন্তু জমিদার ভক্তপ্রসাদ খাজনার এক পয়সাও ছাড়িবে না, তাহা তাহার জানা আছে। ভক্তপ্রসাদ পরম সাধুর ছাত্র ঘন ঘন মালা জপ করিতেছে, অথচ প্রজাপীড়নে ওস্তাদ। অর্থের প্রতি অত্যধিক লিপ্সা ধর্মপথের অন্তরায়, ভক্তপ্রসাদ বাহিরে ধার্মিক, কিন্তু অন্তরে অসৎ এবং কামলোলুপ পিশাচ। হাতে সে মালা জপিতেছে, কিন্তু অন্তরে অন্তরে সে পৈশাচিক অভিসন্ধি আঁটিতেছে। চরিত্রের ভিতর ও বাহিরের বৈপরীত্য মধুসূদন সামান্ত কাব্যে খুব সুন্দর করিয়া দেখাইয়াছেন। গদাধর ভক্তপ্রসাদের উপযুক্ত ভৃত্য। সে প্রভুর লাঙ্গলের খোরাক যোগায়। প্রভুকে সে বলিল, হানিফকে এবারকার মত মাপ করা হউক, কারণ, হানিফের স্ত্রী অতি সুন্দরী। শুনিয়া ভক্তপ্রসাদ ‘মালা শীঘ্র জপিতে জপিতে’ বলিল ‘আঁ্যা, আঁ্যা, বলিস্ কিরে?’ ভক্তপ্রসাদের মনে বখনই পরনারীস্বপ্নের লোভ জাগিতেছে, তখনই আবার নিজের অজ্ঞাতদারে বিবেকের নিবেদন আসিতেছে। ঘন ঘন মালাটি

জপিয়া বৃদ্ধ অন্তরের এই দৃষ্টটিকে কোনমতে এড়াইতে চাহিতেছে। ভক্ত-প্রসাদের যেটুকু ধর্মজ্ঞান, তাহা সমাজের কতকগুলি ধরাবাঁধা আচার-অহুষ্ঠান এবং সাম্প্রদায়িক রীতিনীতি, খাড়াখাণ্ড-বিচারে সীমাবদ্ধ। পৌরাণিক প্রসঙ্গ এবং চরিত্রের অপব্যাত্যাও ইহার মধ্যে যুক্ত হইয়াছে। লাম্পটো ভক্তপ্রসাদের আপত্তি নাই, তবে যবনী-সংস্পর্শেই শুধু পয়কাল নষ্ট হইবার ভয় রহিয়াছে। গদাধরের কথায় ভক্তপ্রসাদ ভরসা পাইল। ভগবান্ শ্রীকৃষ্ণ ব্রজে গোয়ালাদের লইয়া যখন কেলি করিতে পারিয়াছেন, তখন ভক্তপ্রসাদের অসুবিধা কি? ভক্তপ্রসাদ স্বস্তির নিঃশ্বাস ফেলিল। অয়্য ভগবান্ও যখন তাহার দলে, তখন আর চিন্তার কারণ কি? এখন সে ভগবানের উপরই নির্ভর করিল—‘দীনবন্ধো, তুমিই যা কর।’ রাধাকৃষ্ণ-প্রেমলীলার উদাহরণ যে কি করিয়া কতকগুলি কপটভক্তের লাম্পটের সমর্থন যোগাইয়াছে, এখানে তাহার উদাহরণ মিলিতেছে। যাক্, ভক্তপ্রসাদ হানিফের স্বীয় আশায় তাহার খাজনা মাপ করিল। কিন্তু এখানেও তাহার বিষয়বুদ্ধির পরিচয় কম নয়, হানিফ যাহা লইয়া আসিয়াছে, তাহা রাখিয়া এবং বাকি টাকা পরে দিবার প্রতিশ্রুতি আদায় করিয়া তবে সে হানিককে ছাড়িল। কিন্তু এখানে সেখানে সেখানে কোলাকুলি হইতেছে, তাই হান্তরস জমিয়াছে ভাল। হানিফ খাজনার পয়সাটা পুরাপুরিই লইয়া আসিয়াছিল, আর একটু পীড়াপীড়ি হইলেই দিয়া দিত, স্বতরাং হানিফ কোশলে চোরের উপর বাটপাড়ি করিল। ভক্তপ্রসাদ-চরিত্রকে আরও পরিস্ফুট করিবার জন্ত বাচস্পতি-চরিত্রের আমদানী করা হইয়াছে। লম্পট কৃপণ জমিদার, কুড়িটা টাকা লাম্পটের জন্ত ব্যয় করিতে তাহার প্রাণ ফাটিয়া যায় সত্য, তবুও সে এই ব্যাপারে কুড়ি টাকা কেন, পঞ্চাশ টাকাও ব্যয় করিয়া ফেলে। কিন্তু এই লম্পট ধর্মধ্বজীটি ব্রাহ্মণের ব্রহ্মজ্ঞা অপহরণ করিতে দ্বিধাবোধ করে নাই, ব্রাহ্মণের মেয়ের সর্বনাশ অবাধে করিয়াছে। ব্রাহ্মণের মাতৃশ্রদ্ধে একটি পয়সা সাহায্য করিতে সে রাজি নয়। মধুসূদন চরিত্রটিকে ধীরে ধীরে উদ্ঘাটন করিয়া পরিণতির দিকে লইয়া চলিয়াছেন।

এই যুগে ভারতচন্দ্রের বিদ্যাসুন্দর-জাতীয় গ্রন্থও যে এই তথাকথিত সনাতন-পন্থী বৃদ্ধদের লাম্পটের সহায়তা করিয়াছে, মধুসূদন সেদিকেও ইঙ্গিত করিতে ইতস্ততঃ করেন নাই। পক্ষীকে আসিতে দেখিয়া ভক্তপ্রসাদ আওড়াইতেছিল ‘মেদিনী হইল মাটি নিতম্ব দেখিয়া’..... ইত্যাদি।

ভীক্ণ ব্যক্তের প্রয়োগ মধুসূদন করিয়াছেন দ্বিতীয় অঙ্কে। আনন্দবাবুর নিকট ভক্তপ্রসাদ নিজের পুত্র অধিকাংশদের স্বভাবচরিত্র এবং চালচলনের

কথা জিজ্ঞাসা করিতেছে। পরম অধার্মিক ভক্তপ্রসাদ জিজ্ঞাসা করিতেছে, “অধিকা তো অধর্মাচরণ শিখছে না?” আনন্দবাবু জিজ্ঞাসা করিলেন, “আজ্ঞে, অধর্মাচরণ কি?” প্রশ্নটি একটি উৎকৃষ্ট ব্যঙ্গ। সত্যকারের ধর্মজ্ঞান এবং ধর্মনিষ্ঠা বাহার আছে, সে অবাধে ব্যাভিচার করিতে পারে না। ভক্তপ্রসাদের মতে অধর্ম হইল দেবব্রাহ্মণের প্রতি অবহেলা, গঙ্গাস্নানের প্রতি ঘৃণা, এই সকল ঐষ্টীয়ানি মত। ভক্তপ্রসাদের মতো লোক কতকগুলি আচার-অমুষ্ঠান এবং সাম্প্রদায়িক মনোভাবকেই ধর্ম বলিয়া বুঝিয়াছে, কিন্তু শাস্ত্রত মানব-ধর্মের মূল ভিত্তি ইহাদের চরিত্রে নাই। এই অধার্মিকেরাই আবার আশা করে যে তাহাদের সম্ভানগণ ভক্ত প্রহ্লাদ হইবে। নাট্যকার চরম ব্যঙ্গ করিয়াছেন ভক্তপ্রসাদের মুখে কয়েকটি কথা দিয়া। “আমার বোধ হয় অধিকাপ্রসাদ কখনই এমন কুর্মাচারী হবে না—সে আমার ছেলে কি না।” এই ‘আমার ছেলে কি না’ উক্তিটি মারাত্মক। ‘আপনি আচরি ধর্ম জীবনের শিখায়’ কথাটি শুধু চৈতন্যদেবের ধর্মজীবন-সম্বন্ধেই উক্ত নয়, উহা সার্বজনীন সত্য। পুত্রকে তৈয়ার করিতে হইলে পিতারও তদনুরূপ হওয়া দরকার, নহিলে ‘বাগকা বেটা’ হওয়াই স্বাভাবিক। ভক্তপ্রসাদ নিজ চরিত্রের দুর্বলতার জন্য পুত্রকে চরিত্রবান দেখিতে আশা করিতে পারে না, মনে মনে সে একথা অবশ্যই বোঝে, তাই পুত্রের ভবিষ্যৎ-সম্বন্ধে মুখে গর্ব করিলেও অন্তরে অন্তরে তাহার যে সন্দেহ আছে, ইহাও সত্য। “প্রভো! তুমিই সত্য।” উক্তিটি এই সন্দেহ এবং ভয় হইতেই জাত। মধুসূদন ভক্তপ্রসাদের চরিত্রের কদম্বতা এবং ধর্মবোধের অসঙ্গতি আরও একটু বিশ্লেষণ করিলেন। কলিকাতার হিন্দুরা ভক্তপ্রসাদের মতে ধর্মহীন হইয়া পড়িয়াছে, কারণ, তাহারা হিন্দু হইয়া নেড়ের ভাত খায়। এই উক্তিগুলিও ভক্তপ্রসাদের মুখে মানায় না। কারণ, ভক্তপ্রসাদ প্রবীণতার খোলস আকড়াইয়া ধরিলেও সে কলিকাতার ঐ নব্য হিন্দুদের চেয়ে বেশি কদাচারী। সে মুসলমানীর সঙ্গে লাম্পাট্য করিতে প্রস্তুত হইয়াছে। চাকর গদাধর পাণ্ডে ব্যাপারটি বুঝিয়াছে। “নেড়ের ভাত খেলে জাত যায়, কিন্তু তাদের মেয়ে নিলে কিছু হয় না। বাঃ! বাঃ! কতাবাবুর কি বুঝি!”

যাক। হানিক্ গাজি জী ফতেমার মুখে ভক্তপ্রসাদের কুটনী পাঠানোর খবর পাইয়া রাগিয়া আগুন হইয়া আছে। শ্রীর মর্দাদার চেয়ে পঞ্চাশ টাকা কেন, পাঁচশ টাকাও তাহার কাছে বড় নয়। চরিত্রচিত্রণের দিক্ হইতে হানিক্ দীনবন্ধু মিত্রের তোরণের গোত্রপুরুষ। গ্রাম্য কৃষকের অসংকুলত কথাভাষায় নিতান্ত স্বাভাবিক ভাবে, পরিবেশের যথাযোগ্য সঙ্গতি রাখিয়া হানিক্ চরিত্রটি

বিকশিত হয়, কিন্তু তোরাপের চরিত্রে যেটুকু গ্রাম্যভাবনিহিত অঙ্গীলতা আছে, হানিফের চরিত্রে তাহা নাই।—এইখানে মধুসূদনের শালীনতার পরিচয়। হানিফ রাগিয়া খুন হইয়া আছে, তবুও ‘পেরেকের মার প্যাট করে’-জাতীয় কথা বলে নাই। দীনবন্ধুর তোরাপ-চরিত্র যত স্বাভাবিকই হউক না কেন, এবং যিনিই তাহাকে যত দিক্ দিয়া সমর্থন করুন না কেন, দীনবন্ধু মধুসূদনের স্রায় শালীনতা বজায় রাখিয়া চরিত্রটি অঙ্কিত করিতে পারেন নাই। হানিফ অতি সংক্ষেপে, সহজে অনেক বড় কথা বলিয়াছে। “এমন গরুখোর হারামজাদা কি হেঁতুদের বিচে আর দুজন আছে ?.....বেটা কাফেরকে আমি গোক খাওয়ায়ে তবে ছাড়বো।..... আমার বাপ-দাদা নওয়াবের সরকারে চাকুরী করেছে আর মোর বুনু কখনো বারয়ে গিয়ে তো কসবিগিরি করেনি। শালা !”—হিন্দুকে গোক খাওয়ানোর চেয়ে বড় শাস্তি হানিফের মতে আর হইতে পারে না। হানিফ যে সময়ের লোক, তখন বিফ্-মার্টিন-ভক্ত আধুনিক হিন্দুরা সমাজে গৃহীত হইবার আশা পোষণ করিতে পারিতেন না। হানিফ মনে করিল, ভক্তপ্রসাদ যখন তাহার জাতি নষ্ট করিবার উত্তোগ করিয়াছে, তখন এই হিন্দু জমিদারকে গোক খাওয়াইয়া তাহার জাতি নষ্ট করাই হইবে চরম প্রতিশোধ। সঙ্গে সঙ্গে তাহার ইসলাম-সংস্কারও জাগিয়া উঠিয়াছে, বিধর্মী ভক্তপ্রসাদ তাহার দৃষ্টিতে ‘কাফের’। তাহার মর্ষাদাবোধও যথেষ্ট, তাহার পূর্বপুরুষ নবাব-সরকারে চাকুরী করিয়াছে। আজ সে গরীব হইলেও ভক্তপ্রসাদের চেয়ে তাহার মর্ষাদাবোধ এবং কুলগরিমা অনেক বড়। তাহার বোন কখনও ভ্রষ্টা হইয়া গৃহত্যাগ করে নাই। এখানে উক্তিটি নিশ্চয়ই ভক্তপ্রসাদের কোনো ভগিনীকে উদ্দেশ্য করিয়া। এত বলিয়াও হানিফ রাগ সামলাইতে পারিতেছে না, কিন্তু তবুও সে অভদ্র গালাগালি করিয়া ইতরতার পরিচয় দেয় নাই, শুধু ‘শালা’ বলিয়াই সে থামিয়া গিয়াছে। এই নিম্নস্তরের অশিক্ষিত মুসলমান চরিত্রগুলির তুলনায় শিক্ষিত ভদ্র হিন্দু পরিবার যে কত জঘন্ত, মধুসূদন মাত্র সামান্য কয়েকটি কথায় তাহা প্রকাশ করিয়াছেন। ফতেমা পুঁটিকে বলিতেছে,—“মোরা রাঁড় হল্যে নিকা করি, তোরা ভাই কি করিস্ বল্ দেখি।” উক্তিটির মধ্য দিয়া হিন্দু বিধবাদের বাহিরের সংঘমের ভড়ং এবং গোপন ব্যভিচারের প্রতি কটাক্ষ করা হইয়াছে। উক্তিটির তাৎপৰ্য এই যে অমন সংঘমের ভণিতার চেয়ে প্রকাশ্য বিধবাবিবাহ ভাল। হানিফ-চরিত্রে সংঘম যথেষ্ট আছে। বাচস্পতি মহাশয়ের পরামর্শে পরে সে ধৈর্য ধরিয়া স্বকোশলে ভক্তপ্রসাদের অপমানের ব্যবস্থা করিয়াছে, কিন্তু অল্প কথায় সে অন্তরের হুতীত্র জ্বালাও প্রকাশ করিয়াছে।

পুঁটিকে আসিতে দেখিয়া হানিফ বলিয়াছে, “হারামজাদীর মাথাটা ভাঙ্গি, তা হলে গা জুড়য়। . . . দেখিস্ ফতি, যা কয়ে দিচ্ছি যেন ইয়াদ থাকে, আর তুই সমঝে চলিস্, বেটা বড় কাকের, যেন গার-টার হাত দিতে না পায়।” হানিফ একাই ব্যবস্থা করিতে পারিত। কিন্তু কার্যকারণের যোগাযোগে বাচস্পতি মহাশয়ের সঙ্গে তাহার সাক্ষাৎ হইল। হানিফ বুঝিল, বাচস্পতিকে দিয়াই কাজ হইবে। কারণ, ভক্তপ্রসাদ বাচস্পতির প্রতিও চরম অন্তায় ব্যবহার করিয়াছে। তাঁহার ব্রহ্মত্বা কাড়িয়া লইয়াছে, তাঁহার মাতৃশ্রদ্ধে মাত্র পাঁচটি টাকা দিয়াছে। তুই নিখাতিত মিলিয়া প্রতিশোধের চেষ্টা করিতে লাগিল।

ভক্তবাবুর এই অভিনব অভিনায়ের সংকেতগৃহ এক ভাঙা শিবমন্দির, কারণ, ভাঙা শিবে দেবত্ব নাই। প্রয়োজনবোধে ভক্তবাবুর মতো লোক নূতন উদ্ভট নীতির পাতি যোগাড় করিতেও ওস্তাদ। অন্ধকারে ফতেমার ভয় হইয়াছে, তাই সে বারে বারে চলিয়া যাইতে চাহিতেছে এবং মাঝে মাঝে পিছনে তাকাইতেছে। উদ্দেশ্য হানিফ কখন আসিবে। বিগতযৌবনা কুট্রনী পুঁটির মনেও এমনি অভিনায়ের গোপন বাসনা রহিয়াছে, কিন্তু তাহার উপায় নাই। “হায়, আমার কি এখন সেকাল আছে? তালশাঁস পেকে শক্ত হলে আর তাকে কে খেতে চায়?” দিন থাকিলে ফতেমার বদলে সে-ই অভিনয়ে আসিত।

শিবমন্দিরের মধ্যে শব্দ হওয়ায় ফতেমার সাহস হইল। সে কপট বিষমতা অবলম্বন করিয়া বলিল, ‘তুই যদি না ছাড়িস্ ভাই, তবে আর কি করবো; এখন আল্লা যা করে!’ আল্লার বিচার শুরু হইল। ভক্তবাবু আসিয়াছে। প্রেমনিবেদন করিতেছে। ফতেমা যদিও জানে যে, ইহা সত্য সত্যই অভিনায় নয়, তাহার স্বামীর প্রেরণায় এক দুর্বৃত্তকে নাকাল করিতে ষড়্‌যন্ত্র করিয়াই সে এখানে আসিয়াছে, তবুও নারীর স্বাভাবিক লজ্জা এবং পরপুরুষসংস্পর্শের ভয় তাহাকে পাইয়া বসিল। সে বলিল, ‘পুঁটিদিদি, মূই তোর পায়ে সেলাম করি, তুই মোকে হেথা থেকে নিয়ে চল।’ সুতরাং নাট্যকার বুঝিলেন, ইহাকে আর বেশি অপেক্ষা করানো যায় না। ভক্তপ্রসাদ অসম্মত ফতেমার অঞ্চল ধারণ করিয়া ‘তুমি প্রাণ, তুমি ধন’ বলিয়া তোষামোদ করিল। পুঁটির কথায় তাহাকে লইয়া মন্দিরের মধ্যে প্রবেশ করিবে। যে হিন্দুয়ানির জন্ত সে পুন্ড্রের কলিকাতা থাকিয়া লেখাপড়া বন্ধ করিতে দ্বিধাবোধ করে নাই, “এমন স্বর্গের অপসরীর জন্তে” সে সেই ‘হিন্দুয়ানি’ ত্যাগ করিতেও ইতস্ততঃ করিবে না। ভক্তপ্রসাদ যে প্রকৃত ভণ্ড, এই কথায় তাহা সম্পূর্ণ প্রকাশ পাইল, সুতরাং

প্রহসনকার তাহার চরিত্র আর বেশি উদ্ঘাটন করার প্রয়োজন বোধ করিলেন না। এমন সময়ে নেপথ্যে গম্ভীর গর্জন শুনা গেল, ভূতের ডয়ে সমস্ত পরিবেশ উলটপালট হইয়া গেল। ‘ভাঙা শিবমন্দিরে দেবত্ব নাই’ মুখে বলিলেও শিব যে অনাচার-ব্যভিচারের শাস্তি দেন এবং সে কাজ যে তাঁহার সঙ্গী ভূতগণ দিয়াই করাইয়া থাকেন, ভক্তপ্রসাদ মন হইতে সে ধারণা মুছিয়া ফেলিতে পারে নাই। তাই “করঘোড় করিয়া সকাতের” “বাবা! আমি কিছু জানিনে, দোহাই বাবা, আমাকে ক্ষমা কর” বলিয়া “অষ্টাঙ্গে প্রণিপাত” করিল। দৃশ্যটি কোতুককর হইয়াছে। কারণ, দর্শকগণ জানিতেছে, ইহা প্রকৃত ভূতের ভয় নয়। যাহা হউক, গদাধর এবং ভক্তপ্রসাদ ছদ্মবেশী হানিকের হাতে কিছু বকশিস পাইল।

কিন্তু ব্যাপারটি এখানেই থামিল না। “মায়ের এই তো বিচার বটে”, বলিয়া রামপ্রসাদী গান গাহিতে গাহিতে বাচস্পতি প্রবেশ করিলেন। এখানে দৃশ্যটি আরও কোতুকাবহ হইয়াছে। কারণ, ভক্তপ্রসাদ, গদাধর, পুঁটি কেহই বাচস্পতির সত্যকারের আগমনের কারণ জানিতে পারে নাই। ব্রাহ্মণের আগমনে ভূত পলাইয়া যাইবে এই আশ্বাসে ইহারা স্বস্তির নিঃশ্বাস ত্যাগ করিতেছে। কিন্তু অদৃষ্টের তীব্র পরিহাস, এই ‘সরিষা’ই ভূতকে ডাকিয়া আনিয়াছে। যাহা হউক, ভক্তপ্রসাদ ভাবিল, একমাত্র বাচস্পতি যখন ব্যাপারটা জানে, তখন তাহাকে খুসী করিলেই জাতিমান রক্ষা হইবে। স্বতরাং বাচস্পতিকে ব্রহ্মজ্ঞা ফিরাইয়া দিবার প্রতিজ্ঞা করিল। কিন্তু সেই সময়ে যে হানিফ স্ববেশে প্রবেশ করিবে, তাহা ভক্তপ্রসাদ ভাবিতে পারে নাই, এখন হানিফকে কিছু দান করিয়া সে নিরুত্তি পাইতে চায়। হানিফ উপযুক্ত স্বযোগ পাইয়াছে, সে বলিল, ‘সে কি কতাবাবু, আপনি যে নাড়োদের এত গাল পাড়তেন, এখন আপনি খোদ সেই নাড়ো হতি বসেছেন, এর চায়ে খুসীর কথা আর কি হতি পারে? তা একথা তো আমার জাত কুটুমগো কতিই হবে।’

অবশেষে হানিফকে দুইশো টাকা দিয়া ভক্তপ্রসাদ রক্ষা পাইল। কিন্তু এই ব্যাপারে তাহার যে শিক্ষা হইল, তাহা চরম শিক্ষা। তবে প্রহসনের উপসংহারে ভক্তপ্রসাদের উক্তি অপ্রয়োজনীয়। উহা লেখকের উদ্দেশ্যপ্রবণতা ধরাইয়া দেয়।

বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাসে ‘বুড় শালিকের ঘাড়ে রেং’ প্রহসনের মূল্য অনেক। ইহা শুধু শ্রেষ্ঠ প্রহসনের উদাহরণই নয়। চরিত্রচিত্রণের স্বাভাবিকতা, ঘটনার গতিমুখরতা এবং হৃদয় মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের দিক্ দিয়া ইহা বাংলা

নাট্যসাহিত্যের অগ্রদূত। মধুসূদনের বহু পরেও বাংলা নাট্যসাহিত্যে রোমান্টিক কল্পনা এবং বাস্তবাত্মিকমী অতিরঞ্জনপ্রিয়তা অল্পস্বত হইয়াছে। কিন্তু সহজ-সরল অনতিরঞ্জিত বাস্তব জীবনের কাহিনী লইয়া এমন সুন্দর নাট্য-প্রহসন-রচনার প্রয়াস বহুদিন যাবৎ দেখা যায় নাই। দীনবন্ধু মিত্র মধুসূদনের যোগা উত্তরাধিকারী হইলেও এই দিক্ দিয়া মধুসূদনকে সম্যক্ অনুসরণ করিতে পারেন নাই।

আর একটি কথা এখানে বলিয়া রাখা প্রয়োজন। সংস্কৃত প্রহসনে সমাজের ও ধর্মের দোষত্রুটির সমালোচনা করিয়া যে কারণে প্রহসন রচিত হইয়াছিল, বাংলা প্রহসনের উৎপত্তিও ঠিক সেই একই কারণে হইয়াছিল। কিন্তু রামনারায়ণ সংস্কৃত প্রহসনের দ্বারা প্রভাবান্বিত হইলেও মধুসূদনের প্রহসনে সংস্কৃত শৈলীর প্রভাব মোটেই নাই। সুতরাং বাংলা প্রহসনের সত্যকারের স্রষ্টা মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তাহারই প্রদর্শিত পথে বাংলার প্রহসনকারগণ অগ্রসর হইলেন।

মধুসূদনের উত্তরাধিকারী দীনবন্ধু মিত্র। দীনবন্ধু চারখানি প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন। তাহার মধ্যে ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’, ‘সধবার একাদশী’ এবং ‘জামাইবারিক’ যথেষ্ট প্রসিদ্ধিলাভ করিয়াছিল। ‘বুড়ো গল্প

দীনবন্ধু মিত্রের  
প্রহসন-সাহিত্য

ভিন্ন গোষ্ঠী-এর মধ্যে আলোচনা করিবার মতো বিশেষ কিছুই নাই। “বিয়ে পাগলা বুড়ো” দীনবন্ধুর সর্বপ্রথম প্রহসন। নিঃসন্দেহে ইহা মধুসূদনের ‘বুড় সালিকের ঘাড়ে রেঁা’-র আদর্শে রচিত হইয়াছিল\* বলিয়া কেহ কেহ মন্তব্য করিয়াছেন। কেহ বলিয়াছেন যে ‘প্রহসন-সৃষ্টিতে দীনবন্ধুর সম্মুখে মাইকেলের আদর্শ থাকিলেও, দীনবন্ধুর সৃষ্টি-কল্পনা মাইকেল হইতে ভিন্ন।’† ডঃ হুকুমার সেন মহাশয় লিখিতেছেন, “‘সধবার একাদশী’-প্রহসন রচিত হয় ‘নবীন তপস্বিনী’র পরেই কিন্তু প্রকাশিত হয় ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’-প্রহসনের পর (১৮৬৬)। ‘সধবার একাদশী’ ‘একেই কি বলে সভ্যতা’র অনুসরণে লেখা।”‡ মোট কথা দীনবন্ধুর প্রহসনে মধুসূদনের প্রভাব যে পড়িয়াছিল, ইহা সকলেই মোটামুটি স্বীকার করিয়াছেন। এই প্রভাবের মাত্রা কতখানি এবং দীনবন্ধুর নিজস্ব বৈশিষ্ট্য কি, তাহাই আমাদের আগামীকালে আলোচনা করিতে হইবে। মধুসূদনের ‘বুড় সালিকের ঘাড়ে রেঁা’

\* বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ কর্তৃক সম্পাদিত ‘বিয়ে পাগলা বুড়ো’র ভূমিকা।

† বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাস—ডাঃ আব্দুল হক ডাঃ চট্টোপাধ্যায়, পৃ: ২০২।

‡ বাঙ্গলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড, ডাঃ হুকুমার সেন, পৃ: ৫০।



প্রহসনের আলোচনা-প্রসঙ্গে এ বিষয়ে দুই-চারিটি কথা আগেই বলিয়াছি। এখানে প্রসঙ্গতঃ আরো দুই চারিটি কথা বলিব।

‘সধবার একাদশী’ এবং ‘বিয়ে পাগ্লা বুড়ো’র মধ্যে কোনখানি দীনবন্ধুর প্রথম রচনা, ইহা লইয়া মতভেদ থাকিলেও ‘সধবার একাদশী’ যে ‘বিয়ে পাগ্লা বুড়ো’ হইতে সাহিত্যাংশে অনেক উৎকৃষ্ট সৃষ্টি, একথা অস্বীকার করিবার কারণ নাই। যে বাস্তবতা-প্রীতি দীনবন্ধুর সহজাত গুণ, ‘বিয়ে পাগ্লা বুড়ো’র মধ্যে তাহা পূর্ণ মাত্রায়ই বিद्यমান। সেইজন্য প্রহসনখানির পাত্রপাত্রীর চরিত্র তিনি একটুকুও সংস্কার করিবার প্রয়োজন বোধ করেন নাই। হাতের কাছে ‘কাঁচা-মাল’-হিসাবে তিনি যাহা পাইয়াছেন, তাহা দিয়া যাহা সম্ভব, তাহাই তিনি গড়াইয়াছেন। এজন্য দীনবন্ধুর উচ্ছ্বসিত প্রশংসা অনেকে করিয়াছেন। এ-ব্যাপারে দীনবন্ধু সত্য-সত্যই প্রশংসার যোগ্য। কারণ, সহজ সত্যের মধ্যে যে স্বাভাবিক সৌন্দর্য বিद्यমান থাকে, তাহাকে যথাযথভাবে দেখানো নিশ্চয়ই যথেষ্ট শক্তিমত্তার পরিচয়। কিন্তু এই সঙ্গে আর একটা কথা মনে রাখা দরকার যে, যাহাই বাস্তব এবং সত্য, তাহাই অকপটে প্রকাশ করা সব সময়ে কঠিন-সঙ্গত বা শ্রীল নয়। স্বজন-প্রগতি অব্যাহত রাখিবার জন্য নর-নারীর যৌনমিলনের মতো অতিপ্রয়োজনীয় চিরন্তন বাস্তব সত্য আর নাই, কিন্তু অশ্রীলতার যত প্রশ্ন ওঠে উহারই প্রকাশের তারতম্যের উপর ভিত্তি করিয়া।

কোন্টা শ্রীল, কোন্টা অশ্রীল সাহিত্যে এ মীমাংসা এখনও হয় নাই। সুতরাং কোন্টি বিশুদ্ধ হাস্যরস এবং কোন্টি ভাঁড়ামি, তাহাও ঠিক ঠিক নির্ণয় করা সহজ নয়। তবে মোটামুটি একটা কথা মনে হয়—যে বর্ণনা আমাদের মনকে ইন্দ্রিয়ভোগ্য বস্তুনিচয়ে একান্তভাবে আবদ্ধ করে এবং আমাদের চরিত্রের পাশব দিকটিকেই শুধু অভিব্যক্ত করে, ঐ ভোগ্যবস্তু হইতে মনকে কোনো বৃহত্তর ভাবলোকে বা সৌন্দর্যলোকে যুক্তি দেয় না, তাহাই অশ্রীল। নারীর সৌন্দর্য-বর্ণনা অশ্রীল নয়, কিন্তু সৌন্দর্য-বর্ণনার নাম করিয়া নয় দেহ-বিলাসকেই অশ্রীল বলিব। রসিকতা যখন এমনি ধরনের স্থূল ইন্দ্রিয়সক্তির পরিচায়ক হয়, তখনই তাহাকে শালীনতাহীন ভাঁড়ামি বলিতে বাধ্য হই। তেমনি যে পরিহাসের মধ্যে পরিচ্ছন্নতা, সংস্কৃতি ও ভব্যতার ছাপ নাই, তাহাকেই গ্রাম্য বলিয়া ধরা হয়।

দীনবন্ধুর ‘বিয়ে পাগ্লা বুড়ো’র মধ্যে হাস্যরসের নামে এই গ্রাম্যতার প্রয়োগই আমরা বেশি দেখিতে পাই। শুধু ‘বিয়ে পাগ্লা বুড়ো’ কেন, দীনবন্ধুর কোনো প্রহসনই এই গ্রাম্যতাকে একেবারে বিসর্জন দিতে পারে নাই। এ-বিষয়ে

মধুসূদন ও দীনবন্ধুর রচনার মধ্যে পার্থক্য অনেক, মধুসূদনের হাস্যরসে গ্রাম্যতা-দোষ নাই। এখানে একটি বড় যুক্তি অনেকে উপস্থাপিত করিবেন—যে সমস্ত লোক লইয়া দীনবন্ধু তাঁহার গ্রহণন রচনা করিয়াছেন, তাহাদের চরিত্রের মধ্যেই ঐ গ্রাম্যতাদোষ বিদ্যমান, দীনবন্ধু চরিত্রগুলির সবটুকু লইয়াছেন বলিয়া কিছুই সংস্কার করেন নাই। তাহা করিলে ‘ভাড়া তোরাপ’ ‘হেঁড়া আতুরী’ হইত। যুক্তিটি অস্বীকার করিবার ইচ্ছা আমাদের নাই; কিন্তু সেই সঙ্গে আর একটি কথাও আমরা বলিয়া রাখিবার প্রয়োজন মনে করি। মধুসূদনের ‘ভক্তপ্রসাদ’ এবং দীনবন্ধুর ‘রাজীবলোচন’ দুইজনই গ্রামের মাতব্বর বৃদ্ধ, দুইজনের চরিত্র প্রায় একই রকমের। ‘ভক্তপ্রসাদ’ লম্পট, ‘রাজীবলোচন’ লম্পট না হইলেও ‘বিয়ে পাগ’লা’, অর্থাৎ ইন্দ্রিয়পরতন্ত্র; ‘হানিফ’ ও ‘তোরাপ’ উভয়েই মুসলমান রাইয়ৎ, তোরাপের চেয়ে হানিফের ক্রোধের কারণ প্রচণ্ড। মধুসূদন ‘ভক্তপ্রসাদ’ বা ‘হানিফ’ কাহারও চরিত্রে ও বাক্যে গ্রাম্যতার চিহ্নমাত্র না দেখাইয়া চরিত্র দুইটিকে যতখানি আকর্ষণীয় ও জীবন্ত করিয়াছেন, ‘রাজীবলোচন’ ও ‘তোরাপ’ তাহা হইতে বেশি জীবন্ত হয় নাই। তোরাপের উক্তি—‘ছত্তোর প্যারেকের মাব্ প্যাট করে.....সমিন্দ্রি ভাতার মারির মাঠে পাই, এম্নি থামোর ঝাঁকি, সমিন্দ্রি চাবালিটে আসমানে উড়ায় দিই, ওর গ্যাড-ম্যাড করা হের ভিতর দে বার করি।’ নিতান্ত স্বাভাবিক; জীবন্ত। কিন্তু গ্রাম্য কৃষকের এই অশ্লীল গালাগালিগুলির প্রয়োগ না করিয়াও যে অশিক্ষিত মুসলমান কৃষকের রাগ কতখানি জীবন্ত করিয়া ফুটানো যায়, মধুসূদন তাহা দেখাইয়াছেন হানিফের চরিত্রে—‘বেটা কাফেরকে আমি গোক খাওয়ায়ে তবে ছাড়বো।’...‘মোর বুন কখনো বারয়ে গিয়ে তো কসবিগিরি করেনি।’ প্রভৃতি উক্তি তোরাপের উক্তির চেয়ে কম জোরালো নয়। এই প্রসঙ্গে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো—মধুসূদন যেখানে গ্রাম্যতাদোষ পরিহার করিয়া চলিয়াছেন, দীনবন্ধু সেখানে ইচ্ছা করিয়া, অনেক সময়ে অপ্রয়োজনেও, গ্রাম্যতার আশ্রয় লইয়াছেন। তোরাপের উল্লিখিত ঐ মাঠটি ‘ভাতার মারি’র না হইয়া অগ্নি কোনো মাঠ হইলেও ক্ষতিবৃদ্ধি কিছু হইত না। দীনবন্ধু মনে করিতেন, এই সকল চরিত্রের মুখে এই জাতীয় অপশব্দ বেশি তুলিয়া দিলেই উহারা স্বাভাবিক এবং আকর্ষণীয় হইবে, কিন্তু ‘সর্বমত্যন্তগাহিতম্’ কথাটি দীনবন্ধুর তুলিয়া যাওয়া উচিত হয় নাই।

মধুসূদনের ‘বুড় শালিকের ঘাড়ে রোঁ’র মধ্যে যে উৎকৃষ্ট satire কিংবা দীনবন্ধুর ‘নীলদর্পণের’ মধ্যে যে উন্নত humour-এর উদাহরণ আমরা পাইয়াছি, দীনবন্ধুর ‘বিয়ে পাগ’লা বুড়ো’র মধ্যে তাহার সাক্ষাৎ আমরা কোথাও পাই না,

কিন্তু ‘সধবার একাদশী’ দীনবন্ধুর ‘সার্থকতম প্রহসন, satie এবং humour-এ ইহা পূর্ণ, সর্বোপরি এই প্রহসনে চরিত্র আছে। নিমটাদের মতো চরিত্র দীনবন্ধুর আগে-পরে কেহ সৃষ্টি করিতে পারেন নাই, রাজীবলোচনের মধ্যে আপন বার্কক্য ঢাকিয়া যুবক সাজিবার প্রচেষ্টা এক শ্রেণীর বুদ্ধের চিরকালের স্বাভাবিক মনোবৃত্তির পরিচায়ক, পেঁচোর মার চরিত্র স্বাভাবিক, সঙ্গত এবং সুন্দর—এই সকল কথা মানিয়া লইয়াই আমরা বলিতেছি।

অনেকে আবার ‘সধবার একাদশী’কে অনেক বেশী মূল্য দিয়াছেন।\* আমরা ততখানিও স্বীকার করতে চাহি না। দীনবন্ধুর প্রহসনগুলির মধ্যে ‘সধবার একাদশী’ যে সর্বশ্রেষ্ঠ একথা অবশ্যই স্বীকার করি। নিমটাদ-চরিত্র-সৃষ্টিতে দীনবন্ধু শেক্সপীরাীয় নিলিপ্ততা, মমত্ববোধ ও শিল্পগুণ অবলম্বন করিয়াছেন, একথাও সত্য। কিন্তু শেক্সপীয়ার নাটকের প্রত্যেকটি চরিত্রের প্রতি যে সমালোচনাত্মক মমত্ব প্রকাশ করিয়া, ঘটনা ও পরিস্থিতির মধ্য দিয়া নিত্যন্ত নিলিপ্তভাবে প্রত্যেকটি চরিত্রকেই অবৈশিষ্ট্যে ষথাযোগ্য মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করিয়া গড়িয়া তোলেন, সেই সমালোচনাত্মক মমত্ববোধ দীনবন্ধুর নাটকে নাই, থাকিলে শেক্সপীয়ারের কমেডীর মতো দীনবন্ধুর প্রহসনগুলিও সার্থক কমেডী হইত।

শেক্সপীয়ারের জীবনদৃষ্টি অনেক ব্যাপক। তিনি মানুষের চরিত্রে একাধারে হাসি ও বিষাদের সমন্বয় দেখিয়াছেন। জীবনের সমস্তোম্মুক্ত দক্ষ-চলনে অভ্যস্ত মানুষ যেমন প্রসন্নচিত্তে হাসিতে পারে, তেমনি অভাব-অপ্রাপ্তি জীবনের দুঃপনয়ে অসঙ্গতির বেদনা চাপা দিবার জ্ঞানও মানুষ হাসে ও নিজের অদৃষ্টকেই ব্যঙ্গ করে। সে হাসি অশ্রুসজল, স্নিগ্ধ, গভীর। নিমটাদ-চরিত্রে দীনবন্ধু শেক্সপীয়ারের অনুসরণে অমনি ধরণের ব্যথার হাসি সৃষ্টি করিয়াছেন। কিন্তু শেক্সপীয়ারের নাটকে যেমন এই ধরনের চরিত্রের মধ্যে ট্রাজেডীর বেদনাও মূর্ত হইয়াছে, ট্রাজেডী এবং কমেডীর অপূর্ব মিলন হইয়াছে, দীনবন্ধুর নিমটাদ-চরিত্রে তাহা নাই। কারণ, এই নাটক-রচনায় দীনবন্ধু নিলিপ্ত ছিলেন না। নিমটাদ-চরিত্রকে সর্বতোভাবে ফুটাইতে গেলে এই নাটকে নিমটাদই নায়ক হইত।

\* আসলে শিল্পসৃষ্টি-হিসাবে ‘সধবার একাদশী’ দীনবন্ধুর সার্থকতম নাটক, ‘নীলদর্পণ’ অপেক্ষা এখানেই ইহার শ্রেষ্ঠত্ব। দীনবন্ধু-এই নাটকটিতে স্বীয় ক্ষমতার চরম প্রকাশ দেখাইয়াছেন। মানুষ-চরিত্রে উহার অতিক্রম্যপ্রস্থত নিলিপ্ততা বা detachment এই ক্ষুদ্র নাটকটিকে প্রায় শেক্সপীরাীয় করিয়া তুলিয়াছে। বস্তুতঃ সকল দিক্ দিয়া বিচার করিয়া দেখিলে বাংলা ভাষার একমাত্র ‘সধবার একাদশী’কেই খাটি নাটক আখ্যা দেওয়া যায়।

—বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ ‘সধবার একাদশী’র ভূমিকা, পৃ. ১৮০

কিন্তু ‘সধবার একাদশী’ নাটকে নিমচাঁদ আমাদের দৃষ্টি ও শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিলেও সে এই নাটকের নায়ক নয়। কারণ, দীনবন্ধু মজুমদার ও বেঙ্গাসক্তির কুফল দেখাইবার জন্য এই উদ্দেশ্যমূলক নাটকখানি রচনা করিয়াছিলেন। অটলকে তিনি এই নাটকের নায়ক করিয়াছেন। নায়ককে অতিক্রম করিয়া আমাদের শ্রদ্ধা অন্ততম চরিত্র নিমচাঁদ আকর্ষণ করিয়া লইয়াছে। ইহার কারণ, দীনবন্ধু অটল-চরিত্র-চিত্রণে সতর্ক ও সহানুভূতিসম্পন্ন হন নাই। শেক্সপীয়ার হইলে অটলের চরিত্রে তীব্র দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করিতে পারিতেন। অটল প্রথমে ভাল ছেলে ছিল, ক্রমে পড়িয়া সে মজুমদার ও বেঙ্গাসক্ত হইয়াছে, শেক্সপীয়ার এই স্বযোগ লইয়া অটলের মধ্যে প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির সংঘাত সৃষ্টি করিতে পারিতেন। কুমুদিনীর সন্নিবিষ্টতা এবং বঞ্চিতজীবনের বেদনা, অটলের মাতা ও পিতার শুভেচ্ছা, দুশ্চিন্তা প্রভৃতি এই সংঘাতকে আরও জটিল করিয়া তুলিত, অটলের চরিত্রও সংঘাতের মাধ্যমে গড়িয়া উঠিবার অবকাশ পাইত। তখন গোবিন্দলাল স্বীকে আনিবার সময়ে ভুল করিয়া কুমুদিনীকে বৈঠকখানায় আনায় অটলের মানসিক দ্বন্দ্ব চরমে উঠিত। নাটকটির সমাপ্তি নিতান্ত স্বাভাবিকভাবে ঘটিত। ইহা না হওয়ার জন্যই নাটকখানি শেষ হইয়াও শেষ হয় নাই। উহা কোন সঙ্গত পরিণতির ইঙ্গিত দেয় না। কোন পূর্ব-প্রসঙ্গিতি না করিয়া হঠাৎ অটলের মতি-পরিবর্তন কি করিয়া সম্ভবপর? তাই মনে হয়, নাটকখানি শেক্সপীরাীয় কমেডীর সভাবনা বহন করিয়াও সার্থক কমেডী হয় নাই; একখানি গ্রহসন হইয়াছে মাত্র।

কতখানি হইয়াছে, তাহাই আলোচনা করিয়া দেখাইতেছি—

প্রথম অঙ্ক, ১ম গর্তাঙ্ক। কাঁকুরগাছ। নকুলেশ্বরের উদ্যানের বৈঠকখানায় নকুলেশ্বর এবং নিমে দত্ত প্রবেশ করিল। আলোচনা আরম্ভ হইল মদ খাওয়ার বিষয়ে। অটল নামক এক ব্যক্তি মদ ধরিয়াছে। নাটকের আরম্ভেই আমরা তিনটি মজুমদারীয় সন্ধান পাই,—অটল কেবল মজুমদার স্বরূপ করিয়াছে, নিমে দত্ত পূর্ণ মজুমদারী, নকুলেশ্বর মজুমদার করে, কিন্তু মদ খাওয়ার পক্ষপাতী নয় বা প্রশংসাও করে না, বরং মদ ছাড়িয়া দিবে বলিয়া মনে করিতেছে। নকুলেশ্বরের মুখেই শুনা গেল, ‘সুরাপান-নিবারণী সভা’ নামক একটি সভা প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। অনেকে এই সভার প্রতিজ্ঞাপত্র স্বাক্ষর করিয়া মজুমদার ত্যাগ করিতেছে। নিমে দত্ত মাতাল, মজুমদার ত্যাগ করার পক্ষপাতী সে নয়, এই সভার কার্যাবলী তাই সে সমর্থন করে না। মাতালদের সম্বন্ধে তাহার অভিজ্ঞতা নকুলেশ্বরের চেয়ে অনেক বেশী। সে জানে, অনেকে অহুরোধে পড়িয়া প্রতিজ্ঞাপত্র স্বাক্ষর করে,

কিন্তু মদ দেখিলেই আবার আগাইয়া আসে, আবার, বাহারা মত্তপানজনিত নানাবিধ ব্যাধিতে জর্জরিত হইয়াছে, তাহার 'অষ্টম হেনরির ক্যাথারাইন-পরিভ্রাণের স্ত্রায়' মদ ছাড়িয়া দেয়। নিমে দস্তের মতে এই লোকগুলি নেমকহারাম। নিমে দস্ত লোকচরিত্র জানে, এই তথাকথিত মত্তভ্যাগীদের প্রতি তাহার এতটুকুও অন্ধা নাই, এই লোকগুলিকে সে তীব্রভাবে ব্যঙ্গ করে, এবং তাহার ব্যঙ্গ অনেক সময়ে শালীনতার মাত্রা ছাড়াইয়া যায়। নকুলেশ্বর যখন বলে, 'আমার সংস্কার হয়ে পড়েছে, এখন আর ছাড়া দুধর, তা নইলে আমি সভায় নাম লিখিয়ে মদ ছাড়তাম,' তখন নিমচাঁদ বলে 'তোমার স্ত্রীরও কি সংস্কার হয়েছে?' এই অশ্লীল তামাসা মাতালের উপযুক্ত। মত্তপান শুরু করিয়া নিমচাঁদ যে পরিবেশে নামিয়া গিয়াছে, তাহার কথাবার্তা ও আচার-আচরণও তদনুরূপ অশ্লীল হইয়াছে। কিন্তু নিমচাঁদ মদ এবং মাতাল উভয়কেই ঠিক চিনিয়াছে। নকুলেশ্বর যখন বলিল, 'তুই দেখিস, আমি স্ত্রায় সভায় নাম লেখাব, তখন নিমচাঁদ ভবিষ্যৎ-দ্রষ্টার মতো বলিয়া দিল যে, 'তাহা সম্ভবপর নয়— 'বাবা ব্রাণ্ডির ভাঁটিতে না চোয়ালে তোমার ক্ষুধা হয় না, তুমি নাম লেখালে, সাড়ে তিন হাত ভূমির মোরসি পাট্টা নিতে হবে।' মত্তপানের পরিণতি সে জানে, 'তবুও কোনো ধনীর ছেলে নতুন মত্তপান আরম্ভ করিলে নিমে দস্ত বাধা দেয় না, তাহার কারণ আছে, মদ তাহাকে পাইয়া বসিয়াছে। নিজের কিনিয়া খাইবার মতো পয়সা নাই, কিন্তু 'এক ব্যাটা বড় মানুসের ছেলে মদ খল্লো ছাদশটি মাতাল প্রতিপালন হয়।' আর এই ধনীর ছেলেরা বাপের অর্থের অপব্যয় করিলেও নিমচাঁদের মন্তব্য হইল, 'ওর বাপ অনেকের সর্বনাশ করে বিষয় করেছে, টাকাগুলো সংকর্মে ব্যয় হক্।' নিমচাঁদ তাই অটলকে স্ক্রকোশলে মত্তপান শিখাইতেছে এবং বেস্তাসক্তির জগৎ উৎসাহিত করিতেছে। কিন্তু সে নিজে বেস্তাসক্ত নয়, কারণ, এই বারনারীদের চরিত্র তাহার চিরপরিজ্ঞাত। কাঞ্চন প্রবেশ করিলে নিমচাঁদ ব্যঙ্গ করিয়া তাহার যে স্তব করিল, তাহাতেই আমরা বেস্তা-সম্বন্ধে তাহার ধারণা জানিতে পারি। অটল যে পিতৃ-আজ্ঞা লঙ্ঘন করিয়া মত্তপান আরম্ভ করিল, নিমে দস্ত সমস্ত অন্তর দিয়া তাহা সমর্থন করে নাই। অটলের পরিণাম সে বুঝিয়া ফেলিয়াছে, স্ত্রী আর নারী এই দুই ধনীর নন্দনটিকে গ্রাস করিবে, নিমচাঁদ তাহা জানে। তাই সে অটলকে বলিল, 'তুই ব্যাটা পাজির ধাড়ী, তখন পিতৃ-আজ্ঞা লঙ্ঘন করি, এখন অনায়াসে বেস্তার উচ্ছিষ্ট খেলি—তোর সঙ্গে যদি আর কথা কই কাঞ্চন যেন আমার মাগ হয়।' এই ব্যঙ্গের অর্থ বুঝিবার মতো বুদ্ধি অটলের নাই।

অটলকে নিয়ে দত্ত ধরিয়া ফেলিয়াছে, "dunce...all the days of his life."

দ্বিতীয় গর্তাঙ্ক। অটলের অধঃপতন আরম্ভ হইয়াছে। মাস দুই তিনের মধ্যে সে ত্রিশ হাজার টাকা খরচ করিয়া ফেলিয়াছে। মায়ের একমাত্র আশ্রয়ে ছেলে সে। স্বতরাং মায়ের স্নেহদুর্বলতার স্বযোগ সে পূর্ণমাত্রায় গ্রহণ করিয়াছে। মরণের ভয় দেখাইলেই মায়ের নিকট হইতে টাকা আদায় করা যায়। বাবা ছেলেকে শাসন করিতে গেলে মা 'আহার-নিদ্রা ত্যাগ করেন'। অটলের পিতা জীবনচন্দ্র ছেলেকে পথে আনিবার জন্ত বৈবাহিক গোকুলচন্দ্রের শরণাপন্ন হইয়াছেন। অটলকেও ডাকিয়া আনা হইয়াছে। অটল গুরুজনের সামনে ষ্ঠরূপ আচরণ করিল এবং যে ভাষায় আলাপ করিল, তাহাতে তাহাকে একটি নরপশু ভিন্ন আর কিছু বলা যায় না। দীনবন্ধুর সমবেদনা হইতে এই চরিত্রটি বঞ্চিত হইয়াছে। মত্তপান ও বৈশ্যপন্থির যন্ত্রহিসাবে দীনবন্ধু এই চরিত্রটিকে সৃষ্টি করিয়াছেন। তাই অটল দোষেগুণে রক্তমাংসের মানুষ হইয়া দেখা দেয় নাই, 'নিমেদন্তের নিকট তাই সে একেবারে নিশ্চল'। অটল অধঃপতনের চরমে নামিয়াছে, তাই সে বাবা এবং স্বস্তর কাহারও মর্ষাদা রাখিয়া কথা বলে না, বৈশ্যর অঙ্গীল ছড়া সে গুরুজনের মুখের উপর আবৃত্তি করে। অটলের আর ফিরিবার রাস্তা নাই।

দ্বিতীয় অঙ্ক-সম্বন্ধে একটি বিশেষ কথা এই যে, এই অঙ্কে অটলের চরিত্রের বিশেষ কিছু ক্রমবিকাশ দেখানো হউক আর না হউক, অটলের পরিবেশটিকে ফুটাইয়া তুলিতে নাট্যকার তৎপর হইয়াছেন বেশি। অটলের স্বাী কুমুদিনীর মনোবেদনা দিয়া অঙ্কটির আরম্ভ হইয়াছে। কুমুদিনী সেকালের বাঙালী ঘরের বধূ, স্বামীর দুঃস্বচরিত্রতার সক্রিয় এবং তীব্র প্রতিবাদ করা তাহার পক্ষে সম্ভবপর নয়। কারণ, শ্বশুর-শাশুড়ীর প্রতি ভক্তি বজায় রাখিয়া, তাহাদের কথা মানিয়া চলাই তখন কল্যাণী বধূর বৈশিষ্ট্য ছিল, এজন্য যদি স্বামিনোভাগ্য হইতে বঞ্চিত হইতে হয়, বাধ্য হইয়া সে যাতনাও তাহাদের সহ্য করিতে হইত। শাশুড়ী অসন্তুষ্ট হইবেন বলিয়া সে স্বামীর দুঃস্বচরিত্রতার প্রতিবাদ করে না, কিন্তু সহ্য করাও তাহার পক্ষে সম্ভবপর নয়। তাই নন্দা সৌদামিনীর সঙ্গে রহস্যলাপ করিয়াই সে মনের ব্যথা লাঘব করিতে চায়। কুমুদিনী ও সৌদামিনীর আলাপের মধ্যে গ্রাম্যতা আছে, অঙ্গীলতা নাই। 'নীলদর্পণ' এবং 'বিয়ে পাগলা বুড়ো'র হাস্যরস থেকে 'সখবার একাদশী'র হাস্যরস যে অনেকখানি পরিমার্জিত, একথা বেশ বুঝা যায়।

দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে অধঃপতিত অটলকে তাহার কৈদার্ষ পরিবেশে প্রকাশ করিয়া দেখানো হইয়াছে। অটল তখন বাড়ীর বাহিরে গিয়া মন্ত-পায়ীদের সঙ্গে মেশে না, তাহার রক্ষিতাকে নিজের বাড়ীর বৈঠকখানায় আনে এবং তাহার সঙ্গিগণ এইখানেই আসিয়া মিলিত হয়। দীনবন্ধু এখানে মন্তপায়ীর একটি ছোটখাটো জগৎ টানিয়া আনিয়াছেন। এই চরিত্রগুলি আসিয়া নাটকের কলেবর বৃদ্ধি করিয়াছে। এই দৃষ্টে নাটকটির কৌতুকরস জমিয়াছে ভাল। বাকাল রামমাণিক্য, ডেপুটি কেনারাম, ভোলাচাঁদ প্রভৃতি মিলিয়া দৃশ্যটিকে হাস্যমুখর করিয়াছে। চরিত্রগুলি আকর্ষণীয়। কিন্তু অটল চরিত্রের ক্রমবিকাশে নিমটাদ এবং কাঞ্চনের চরিত্রই একমাত্র আলোচ্য।

বারবনিতার চরিত্র-হিসাবে কাঞ্চনচরিত্র স্বাভাবিক হইয়াছে। চরিত্রসৃষ্টিতে দীনবন্ধুর পরিমিত-জ্ঞানের প্রশংসা এই প্রসঙ্গে করিতেই হইবে। কাঞ্চন বেশী কথা বলে না, কিন্তু যে কয়টি বাক্য সে উচ্চারণ করে, তাহাতে একটি ব্যবসায়-বুদ্ধিসম্পন্ন বেকাকেই আমরা চিনিতে পারি। ধনীরা ছেলে অটল, তাহাকে আয়ত্তে আনিতে পারিলে কাঞ্চনের সোভাগ্যের সীমা থাকিবে না। তাই প্রথম দিকে সে অটলের সঙ্গে গায়ে পড়িয়া আলাপ করিয়াছিল, তাহার ভাষাও ছিল অনেকখানি ভদ্র ও সঙ্কোচ-সম্বন্ধ-মিশ্র। “অটলবাবু আমার প্রতি বড় নির্দয়—উনি সাতদিন ভাঁড়িয়ে একদিন যান। উনি বড় মাহুষ, আমরা গরীব, আমাদের বাড়ীতে উনি গেলে ওর মনের খর্ব হয়—আমরা নাচতে জানিনে, গাঁইতে জানিনে, কিসে ওর মনোরঞ্জন করবো?”—[১ম অঙ্ক, ১ম গর্তাঙ্ক]। শেষের দিকের বাক্যটির অন্তর্নিহিত ইঙ্গিত লক্ষ্য করিবার মতো। অটলের অর্থ থাকিলেও কাঞ্চনেরও যে তাহাকে মুক্ত করিবার ক্ষমতা আছে, একথাও কাঞ্চন প্রকারান্তরে বলিয়া দিল, বিনয়ের ভাষার ছলনায় অহঙ্কার প্রকাশ করিল। কিন্তু অটল এখন তাহার বশে আসিয়াছে, সে অটলের বাড়ীতে প্রবেশাধিকার পাইয়াছে। কাঞ্চন রাগ করিয়া চলিয়া গেলে অটলের ‘বাবা’ গিয়া তোষামোদ করিয়া ফিরাইয়া আনে, সুতরাং কাঞ্চন জানে, অটল তাহার নিকট এখন পালিত মেঘশাবকের মতো, এবং তাহাকে লইয়া যতদিন ইচ্ছা খেলাইয়া সে আপন স্বার্থ সিদ্ধ করিয়া লইতে পারিবে। কিন্তু পথের একমাত্র বাধা হইতেছে ‘নিমে দন্ত’। নিমটাদ মাতাল, কিন্তু বেজ্ঞানস্কত নয়। মাতালের সঙ্গে বেজ্ঞার সংস্পর্শ না গেলে তাহার মদ জুটে না, তাই সে বেজ্ঞার সংস্পর্শ আসে, কিন্তু সে নিজে লম্পট নয়, লাম্পট্য সে পছন্দ করে না। বেজ্ঞার চরিত্র তাহার ভাল করিয়া জানা আছে, তাই কেহ

বেশাসক্তিতে টলিয়া পড়িলে অন্তরে অন্তরে নিমচাঁদ তাহা সমর্থন করে না। কাঞ্চন চতুরা গণিকা, নিমে দত্তকে সে চেনে। প্রথম প্রথম সে নিমে দত্তের সম্বন্ধে জোরালো ভাষায় কিছু বলে নাই, কিন্তু এখন যখন সে বুঝিতে পারিয়াছে যে, অটলকে সে 'যাহা' বলিবে, অটল তাহাই শুনিবে, তখন সে ধীরে ধীরে নিমে দত্ত-সম্বন্ধে অটলের মন বিবাহিয়া তুলিতে চেষ্টা করিতেছে। কারণ, নিমচাঁদকেই সে সবচেয়ে ভয় করে,—নিমচাঁদ হয়তো কোনোদিন অটলের মোহ ভাঙাইয়া দিয়া তাহার মুখের গ্রাস কাড়িয়া লইবে। তাই অটলের যেখানে দুর্বলতা, সেইখানে আঘাত দিয়াই কাঞ্চন নিমচাঁদকে অটলের অপ্রিয় করিয়া তুলিতে চেষ্টা করিতেছে—“তুমি যদি নিমে দত্তকে আমার বাড়ী আর নিয়ে যাও, তাহলে আমি কিন্তু বাড়ীর ভিতর গিয়ে মায়ের কাছে বলে দেব।…… ব্যাটা, ভাই বড় বিরক্ত করে—ব্যাটা মাতাল হ'লে আমার বড় ভয় করে।” “ব্যাটা, ভাই বড় বিরক্ত করে” কথাটিই কাঞ্চনের ব্রহ্মস্র, অর্থাৎ কাঞ্চন অটলকে ভয় দেখাইতে চায় যে নিমচাঁদ তাহাকে রক্ষিতা করিতে চায়। ঐ-খানেই অটলের দুর্বলতা। কিন্তু নিমে দত্তকে অটল বিশ্বাস করে—“আমি তোমায় যেদিন থেকে রেখেছি, সেইদিন থেকে নিমচাঁদ তোমায় ত মাসী বলে জানি।” কাঞ্চন অতি সহজেই অটলের এ ধারণা ভাঙ্গিয়া দিতে পারে, কারণ, তাহার হাতের কাছে উদাহরণ আছে। অটলও একদিন তাহাকে ‘মাসী’ বলিত। ‘আমার কপালে বন্শো উপপত্তিই ঘটে। প্রিয়শঙ্কর যখন আমায় রাখলে, তখন রমানাথ আমায় মাসী বলতো, তারপর সেই রমানাথ আমায় সেবাদাসী করলেন, পাছে রমানাথ মনে কিছু ভাবে, তুমি আমায় যা বলতে মনে আছে? এখন আমি তোমার জানী হইচি।’ নিজের আচরণে অটল বোধ হয় একটু লজ্জিত হইল, আগেকার ‘মাসী’ বর্তমানে ‘জানী’ হইয়াছে, সংস্কারে একটু আটকায়। তাই প্রসঙ্গটি উড়াইয়া দিবার জন্ত সে গীত আরম্ভ করিল—“হায় কি কল্যে মাসী ব'লে,……তুমি যে মাসী হারে মালিনী কিরে চাও……” কাঞ্চন বুঝিল তাহার 'যাহা' বলিবার ছিল তাহা বলা হইয়াছে, কাজ হয় উহাতেই হইবে, তাই অটলের মন জয় করিবার জন্ত সেও রসিকতায় যোগ দিল। গাড়ী প্রস্তুত হইলে কিছু পরেই কাঞ্চনকে লইয়া অটল বাহির হইয়া গেল।

কিছুক্ষণ পরে অটল ও নিমে দত্ত ফিরিয়া আসিল। এইবার মাতীলের নৈঠক হুকু হইল—ভোলাচাঁদ, বাঙাল রামমাণিক্য, ডেপুটী কেনারাম প্রভৃতি ধ্বংসপথের বাজিগণ মিলিয়া নরক গুলজায় করিতেছে। নিমচাঁদ ইহাদের মধ্যে



থাকিয়াও ইহাদের থেকে দূরে। তাই সে নিরপেক্ষ দৃষ্টা-দৃষ্টিতে ইহাদিগকে দেখিতেছে এবং ইহাদের পরিণাম লইয়া করুণামিশ্রিত ব্যঙ্গ করিতেছে। মত্তপান করিয়া রামমাণিক্য অচেতন হইয়া পড়িয়াছে, দামা তাহার অচেতন দেহটি খাটে শোয়াইবার জন্ত টানিয়া লইয়া যাইতেছে। নিমচাঁদ এই অচেতনের মধ্যে স্বত্বের পূর্বরূপ উপলব্ধি করিতেছে—

“নলিনী-দলগত-জলবৎ তরলং”—

“যেই শিরে বান্ধো সোনার পাগড়ি

ঋশানেতে যাবে গড়াগড়ি।”

‘আহা! কি পরিতাপ—“নয়ন মৃদিলে সব শব রে”—gone to the undiscovered country, from whose bourne no traveller returns.’

মাতালের এই পরিণাম! মদের নেশায় মত্ত হইয়া অমূল্য জীবনটি সে অকারণ আফালন করিয়া পৈশাচিক আনন্দে অপব্যয় করে। আর, একদিন মৃত্যু আসিয়া ভোগের জগৎ ও জীবন হইতে তাহাকে হিনাইয়া লইয়া যায়, অমূল্য মানবজন্ম পাইয়াও সে তাহার সদ্ব্যবহার করিতে পারে না। এই মদের নেশায় নিমচাঁদকেও পাইয়াছে, কিন্তু তাহার কারণ অজ্ঞ, তাহার জীবনের এক বিরাট ব্যর্থতার বেদনাই তাহাকে মত্তাসক্ত করিয়াছে। সে কথা আমরা পরে জানিব।

নিমচাঁদ মদের জন্ত অটলের সঙ্গী হইলেও অটলের বেশাসক্তি সে সমর্থন করে না। এই যুর্থ ধনীর ছলল একটি নিরেট বোকা, নিমচাঁদ তাহা বুঝে। সে মাতাল হইলেও ইহাদের চেয়ে যে সে বিজ্ঞায়, বুদ্ধিতে, এমন কি বংশ-গরিমায়ও কুলীন, এ জ্ঞান তাহার আছে। তাই ইহাদের সকলের যাহা নাই, নিমচাঁদের তাহা আছে, তাহার আত্মমর্যাদাবোধ আছে। যুর্থের মুখে ইংরেজী শুনিতে সে তাহা সহ্য করিতে পারে না। অটল যখন নিজের যুর্থতা ঢাকিবার জন্ত বলিল, ‘আমি এখন ঘরে বসে পড়ি।’ নিম্বে দত্ত উত্তরে বলিল, ‘মদের দোকানের ক্যা লগ?’ অটল আত্মপক্ষ-সমর্থনের জন্ত বলিল ‘ঘরে পড়লে বুঝি বিত্তে হয় না?’ নিম্বে দত্তের উত্তরটি চমৎকার—‘তুমি যে কেতাব ধবেচ, বিত্তেও হবে, স্বন্দরও হবে।’ ভারতচন্দ্রের বিজ্ঞা-স্বন্দরের উল্লেখ করিয়া নিমচাঁদ অটলের বেশাসক্তির প্রতি বিদ্রোহ করিতেছে, একরূপ উচ্ছ্বল বেশাসক্তের বিজ্ঞা হয় না, মত্তাশ্ববোধ থাকে না, ইহাই নিম্বে দত্তের বক্তব্যের অন্তর্নিহিত ব্যঞ্জনা।

এতখানি যে নিমচাঁদ বোঝে, সে নিজে কেন মত্তপায়ী হইল এবং এমন

দুশ্চরিত্রের দলে মিশিল? তাহার উত্তর নিমচাঁদের উক্তিতেই আছে। কেনারাম হাকিমকে দেখিয়া নিমচাঁদ বলিতেছে, “চিকিৎসা করতে জান? Canst thou not minister to a mind diseased, pluck from the memory a rooted sorrow, raze out the written troubles of the brain……” নিমচাঁদের মন কেন অস্থস্থ এবং কোন্‌ যন্ত্রণা তাহার মস্তিষ্ক ভারাক্রান্ত করিয়া রাখিয়াছে, তাহা জানিতে না পারিলে তাহার চরিত্র বুঝা যাইবে না। এই দ্বিতীয় অঙ্ক দ্বিতীয় গর্তাঙ্কেই তাহার উত্তর আছে।

কেনারামের নিকট আত্মপরিচয় দিতে গিয়া নিমচাঁদ গর্ব অহুভব করিয়াছে— যে “দস্ত কারো ভৃত্য নয়” নিমচাঁদ তাহারই বংশধর। নিমচাঁদ এমন ‘মর্যাদা কারেজের ছেলে’, কিন্তু তাহার জীবনের সবচেয়ে বড় কলঙ্ক এই যে, এমন মর্যাদাসম্পন্ন দস্ত-বংশের সন্তানকেও শ্রালকের বাড়ীতে বাস করিতে হয়। পুরুষ “শালার নামে অধমাদম”। শ্রালকের বাড়ীতে থাকে বলিয়া নিমচাঁদ মনে করে, তাহার বিত্তাবৃদ্ধি এবং বংশগরিমা থাকা সত্ত্বেও সে ‘অধমাদম’ এবং অটলের চাকর ‘ধামার-ধামা দামার চাইতেও অধম’।

এই প্রসঙ্গেই আমরা জানিতে পারিলাম, নিমচাঁদের দ্বী জীবিত আছে, কিন্তু নিমচাঁদ তাহার সংস্পর্শ ত্যাগ করিয়া এমনি করিয়া বাহিরে বাহিরে ঘুরিয়া বেড়ায়। নিমচাঁদ-চরিত্রের সমস্ত সমস্তার মূল এইখানে। এই সমস্তার উদ্ঘাটন করিতে গেলে নাটকটি ট্রাজেডী হইত, আর প্রহসন থাকিত না, সেইজন্য নাট্যকার নিমচাঁদের জীবনের এইদিকে ইঙ্গিত করিয়াই ছাড়িয়া দিয়াছেন, কিন্তু নিমচাঁদ-চরিত্রের ক্রমবিকাশ দেখাইতে তিনি ক্রটি করেন নাই। আর, যে অটলকে লইয়া নাটকের প্রধান আয়োজন, সেই অটলের চরিত্রের যতটুকু বিকাশ-বিবর্তন আমরা আশা করি, নাট্যকার ততটুকু হইতে আমাদেরগকে বঞ্চিত করিয়াছেন। তাই নাটকীয় কাহিনী-হিসাবে এই নাটকের গল্পাংশের ক্রমবিকাশ এবং সঙ্গত পরিণতি নাই।

দ্বিতীয় অঙ্ক, ৩য় গর্তাঙ্ক হইতে নাট্যকারের সমবেদনা নিমচাঁদ চরিত্রের উপর সমধিক পতিত হইয়াছে, এই গর্তাঙ্ক হইতে নিমচাঁদের চরিত্রে অন্তর্দর্শন দেখা দিয়াছে। বাহা এতদিন চাপা ছিল, দ্বিতীয় অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্কে বাহা আভাস মাত্র পাওয়া গিয়াছিল, এখন হইতে তাহাই উচ্ছ্বসিত অভিব্যক্তি লাভ করিয়া ব্যঙ্গ-হাসি-প্রধান প্রহসনকেও অনেকখানি ট্রাজেডীর বেদনায় মণ্ডিত করিয়াছে। কিন্তু শেক্সপীয়ারের হাতে যেমন Serio-Comedy বা Tragi-Comedyর সৃষ্টি হইয়াছে, দীনবন্ধু তাহা তৈরী করেন নাই। কারণ, এই নাটকে পূর্ব হইতে

তেমন প্রস্তুতি ছিল না। তবুও নিমে দত্তের চরিত্র অল্পধাবন করিতে গিয়া আমরা অসঙ্গতির জন্ত হাসিতে হাসিতে জীবনের দুঃখপনের বেদনা-বোধে সমবেদনায় কাঁদিয়া ফেলি। ইহার আগে বাংলা প্রহসনে বা নাটকে এই বেদনাবোধ দেখি নাই। তাই বাংলা নাট্যসাহিত্যে দীনবন্ধুই সর্বপ্রথম সার্থক humour-শ্রষ্টা। তাঁহার হিউমার বোধ চরিত্রের মর্মস্থল স্পর্শ করিয়াছে। নিমে দত্তের জীবনের দুঃখময় দিকটি স্পষ্ট হইয়া উঠে তাহার কথায়—মদের নেশায় নিমচাঁদ স্বরকি-বিছানো রাস্তায় শুইয়া পড়িয়াছে। একটি দাসী জিজ্ঞাসা করিল, ‘তোমার এমন দশা হয়েছে কেন?’ নিমচাঁদ উত্তর করিতেছে, “This is the state of man! To-day he puts forth the tender leaves of hope, to-morrow blossoms—তার পরেই আমার দশা।” দশাটি এই, ‘বারুণীর স্নেহগর্ভ আলিঙ্গনে রাস্তার স্বরকি আমার কুহুমশয্যা অপেক্ষাও সুকুমার বোধ হচ্ছে।’ কথটির মধ্যে অল্পতাপ-জনিত গভীর বেদনা ধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছে। অল্পতাপ আছে, কিন্তু অল্পতাপ-জনিত বেদনায় আত্ম-সংশোধনের প্রয়াস নাই, কারণ নিমচাঁদ নিজেকে চেনে, সে জানে যে তাহার আর ফিরিবার উপায় নাই।

তবে সে এমন অল্পতাপই বা করিতেছে কেন? কারণ, সে ‘হিমাত্রি-অঙ্গজ মৈনাক, পাখার জালায় জলে’ ডুবিয়া রহিয়াছে। এই বেদনা-মিশ্রিত অল্পতাপের উক্তিটি নিমচাঁদ-চরিত্রে সবচেয়ে বেশি মাহাত্ম্য আরোপ করিয়াছে। নিমচাঁদ আত্মমর্যাদাজ্ঞানসম্পন্ন ‘দত্ত’-বংশধর, সে বিদ্বান, মনের জালায় সে মগপান করে, মাতাল হইয়া রাস্তায় পড়িয়া থাকে। তাহার এই মনের জালা কি?

তৃতীয় অঙ্কে ধীরে ধীরে আমরা তাহার পরিচয় পাইব। নকুলেশ্বরের উদ্যানের বৈঠকখানায় বসিয়া নিমে দত্ত দেওয়ালস্থ ক্রিগপ্যাট্রার ছবির স্তব করিতেছে। তাহার প্রলাপোক্তির মধ্য দিয়া এই স্তবের অন্তর্নিহিত অর্থটি সম্পূর্ণ প্রকাশ পায় না, তবে মোটাগুটি অল্পমান হয় যে, নিমে দত্তের নিকট নারী যেন ক্রিগপ্যাট্রার প্রতিনিধি। যে সকল নারীকে নিমে দত্ত দেখিয়াছে, তাহারা সৌন্দর্যময়ী বটে, কিন্তু তাহাদের সেই সৌন্দর্য পুরুষের সর্বনাশ করিয়াছে, কল্যাণ করে নাই। কল্যাণী ‘ভদ্রা বধু’ নারীর জন্ত নিমে দত্তের অন্তরে চাহিদা ছিল, কিন্তু এমন নারীকে সে কখনও পায় নাই। ‘কলিকাতার লোকে স্বর্ণথুরে গর্দভকে কল্লাদান করবে, তবু সদগুণবিশিষ্ট বিষয়হীন সুপাত্রে কে মেয়ে দেবে না।’ নিমচাঁদের বিবাহ হইয়াছিল, কিন্তু তাহার স্ত্রী নিশ্চয়ই তাহার যোগ্য ছিল না, থাকিলে নিমচাঁদ অবশ্যই এমন অধঃপতিত হইত না। ‘গোকুলো ব্যাটা ভারি মাগু-কপালে, কিন্তু ছুঁড়ি ভাতার-কপালে নয় বাবা—

এ রকম আমার হাতে পড়লে, রাইট ম্যান ইন্ দি রাইট প্লেস হতো।’—নেহাৎ ঠাট্টা নয়, আমরা উহাকে নিমিষাদের মনের কথা বলিয়া ধরিয়া লইতে পারি। দাম্পত্যজীবনের এই অভূত বাসনাই যে নিমিষাদের মতাসক্তির কারণ, তাহা অস্বীকার করা অসম্ভব নয়। তবে নিমিষ-চরিত্রের মাহাত্ম্য অনেক—সে বেশাশঙ্ক হয় নাই, লম্পট হয় নাই, গৃহস্থবৃন্দের প্রতি তাহার শ্রদ্ধা অপরিমিত। গোকুলের স্ত্রী অটলের সঙ্গে বাহির হইয়া আসিতে চাহিয়াছে—এই কথা শুনিয়া নিমিষাদ বিশ্বাস করিতে পারিতেছে না। সে বলে ‘মূর্খের সঙ্গে লোকে স্বর্গে যায় না, সে তোমার সঙ্গে নরকে যেতে রাজি হয়েছে? আমার ত কিছুমাত্র বিশ্বাস হয় না। তোমার অন্তে কলঙ্কনারা গোকুলের বাঁটে গোবর দেওয়ার স্থায় গায় কালি দিতে পারে, কিন্তু কুলে কালি দিতে পারে না।’

নিমিষাদ ঠিকই বলিয়াছে। অটল দুশ্চরিত্রতার চরমে নামিয়াছে—স্ত্রী তাহাকে ঘৃণা করে, ভগিনী তাহাকে ভয় করে, সে নির্লজ্জ, কাঞ্চনকে নিজের বাড়ী আনিয়াছে। তাহার নির্লজ্জতা এবং পশুত্বের চরম পরিচয় হয়, যখন সে কাঞ্চনকে বলে, ‘ঘরের মাগ বেয়ে গেলেও আমার মুখ হেঁট হয় না—তুমি কেন গেলে তা বলে।’ কথাটি একটি উৎকৃষ্ট dramatic irony. কারণ এই দৃশ্যই (৩য় অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্ক) অটলের ভুলে তাহার স্ত্রীকেই বৈঠকখানায় আনা হইবে এবং আমরা দেখিব, অটলের মন সত্য সত্যই বিচলিত হইয়াছে।

এই দৃশ্যটি নাটকের শেষ দৃশ্য, এবং অটলের অধঃপতনের চরম রূপ দেখানো হইয়াছে এই দৃশ্যে। অটল কাঞ্চনকে যতখানি আদর-আবদারের মধ্য দিয়া ধরিয়া রাখিতে চেষ্টা করিতেছে, তাহা যে বোকামির নামান্তর, অটল তাহা বোঝে না। কিন্তু নিমিষাদের তাহা বুঝিতে বিলম্ব হয় নাই। নিমিষাদ অটলকে সতর্ক করিবার জন্য বলিল, ‘বাবা, তুমি বোকামির অকালকৃত্য, তুমি বেশার বজ্রাতির অন্ত পাবে?.....তোমার কাঞ্চন যত সতী তা পায়েরে প্রকাশ।’ কাঞ্চন অস্ত উপপতির প্রতি আসক্ত জানিয়া অটল গলায় রুমাল জড়াইয়া মোড়া দিতে দিতে মুর্ছিত হইয়া পড়িল। কাঞ্চন ‘ক্রোড়ে করিয়া অটলকে ধারণ’ করিল। একদিকে মূর্খ, মোহমুগ্ধ, অটলের বোকামি, অন্যদিকে কাঞ্চনের এই কপট ভালবাসা দুইটিই যে অর্থহীন, নিমিষাদ তাহা জানে। তাই সে ব্যঙ্গ করিয়া উড়িয়া ভাষায় গান ধরিল,—‘গোকুলে শোনা কোড়ে দোড়ে নীড়মণি’ ইত্যাদি। কাঞ্চনের এই ভালবাসার অভিনয় যে কতখানি অবাস্তব, তাহা

বুঝাইবার জন্তই ব্যঙ্গ করিয়া নিমচাঁদ যশোদার মাতুলস্নেহের উল্লেখ করিতেছে। কাঞ্চনের স্বরূপ প্রকাশ পাইল যখন গিরি ও সৌদামিনী প্রবেশ করিল। কাঞ্চন অটলকে ভালবাসিয়া ক্রোড়ে ধারণ করে নাই, তাহার সাক্ষাতে অটল মরিলে তাহাকেই হত্যার দায়ে জেলে বাইতে হইবে, তাই কাঞ্চন নিজেকে বাঁচানোর পথ দেখিয়াছিল। এবার যখন সে দেখিল, অটল মরে নাই, তখন সে মায়ের ছেলেকে মায়ের জিম্মায় রাখিয়া পলাইয়া বাঁচিল।

অটল যেন খানিকটা ফিরিবার মতো ভাব দেখাইল, সে নিমচাঁদকে বলিল, 'তুই বস, আমি মাকে দেখা দিয়ে আসি।' নিমচাঁদ ভাবিল, অটল সংশোধিত হইলে তাহার মদ ফুরাইবে, তাই সে হতাশ হইয়া পড়িল—'মহাদেব, ব্যোম্ ভোলানাথ! নিস্তার কর মা, তোমার গণেশের মুণ্ড শনির দৃষ্টিতে উড়ে গেল বাপ।' নিমচাঁদ এইবার নিজের অসহায় অবস্থা এবং মতগুপ্তজীবনের কদৰ্থতা স্মরণ করিয়া অহুতাপ করিতেছে। কিন্তু এই অহুতাপ নিতান্ত আকস্মিক, পূর্বপ্রস্তুতি বিশেষ কিছুই নাই। নিমচাঁদ-চরিত্র যেভাবে গড়িয়া উঠিয়াছে, তাহার মতগুপ্তজীবনের কদৰ্থতা-সম্বন্ধে কোন অহুতাপের বাষ্পও তাহার মধ্যে দেখি নাই। দাম্পত্যজীবনের ব্যর্থতার জন্ত যে উক্তি, তাহা অকপট নগ্ন অহুশোচনা নয়, স্তূতরাং এখন এই নিতান্ত সাধুভাষায় যাত্রার সংলাপের অহুসরণে একখানি অহুতাপমূলক দীর্ঘ স্বগতোক্তি সমগ্র নাটকের পরিবেশে নিতান্ত অসঙ্গত এবং অসংলগ্ন হইয়াছে বলিয়াই অসার্থক হইয়াছে।

যাক। অটলের কিছুটা যেন চৈতন্ত্য হইতেছে। তাহার মোহ ভাঙিতে আরম্ভ করিল। "নকুলবাবুকে আমি জানতেম ভাল মানুষ, এখন বোধ হচ্ছে উনি লম্পট।" অটলের উক্তি শুনিয়া নিমচাঁদ বলিল, 'লম্পটের মানে জান?' এক চরিত্রহীন আর একজনকে লম্পট বলিতেছে, নিমচাঁদ কি করিয়া তাহা সহ্য করিবে? নিমচাঁদ আর যাহাই হউক, লম্পট নয়, স্তূতরাং অটলকে ব্যঙ্গ করিবার অধিকার তাহার আছে। অটল এবং নিমচাঁদ উভয়েই মাতাল, কিন্তু দুইজনের মধ্যে বেশ খানিক পার্থক্য আছে। জ্ঞাতে হউক, অজ্ঞাতে হউক, নাট্যকার নিমচাঁদ চরিত্রকে অটলের সম্পূর্ণ বিপরীত করিয়া সৃষ্টি করিয়াছেন। অটল মুর্থ, নির্বোধ, ধনীরা দুলাল, স্তূতরী সাক্ষী স্ত্রী থাকিতেও সে নিতান্ত মুর্থজনোচিত বাহাদুরী দেখাইতে বেস্তাসক্তি ও মতগুপ্তানে মত্ত হইয়াছে, ব্যক্তিত্ব হারাইয়া সে প্রবৃত্তির নেশায় গা ঢালিয়া দিয়াছে। নিমচাঁদ উপযুক্ত স্ত্রীর অভাবেই ঘরের বাহির হইয়াছে, মতগুপ্ত আরম্ভ করিয়াছে, কিন্তু অন্তঃস্ত্রীর প্রতি সে আসক্ত হয় নাই বা বেস্তার দাস হয় নাই। অধঃপতনের মধ্যেও

ব্যক্তির বক্তব্য রাখিয়াছে। অটলকে তুলনার মধ্য দিয়া প্রকট করার জন্তই নিমচাঁদ চরিত্রের সৃষ্টি হইয়াছে। অটলের চরিত্র এতদূর নামিয়াছে যে, সে নিজের খুড়-শাড়ীকে, গোকুলবাবুর স্ত্রীকে, বাহির করিয়া আনিবার মতলব করিতেছে। নিমচাঁদ এমন কদৰ্শ প্রস্তাব সমর্থন করিতে পারে না। ‘গৃহস্থের মেয়ে বার করবার মতলব কর না বাবা, ইহকাল পরকাল দুই যাবে, কাঞ্চনকে না রাখ তোমার মেগের কাছে যাও।’—এই উক্তি নিমচাঁদ-চরিত্রের মহত্বেরই পরিচায়ক। কিন্তু অটল যখন একটি হিজড়ার সহায়তায় গোকুলবাবুর স্ত্রীকে বৈঠকখানায় আনিবার ব্যবস্থা করিয়া ফেলিল, তখন নিমচাঁদ ইহা সমর্থন করিতে পারিল না। ত্রায়া-ত্রায়বোধ তাহার এতটুকুও অবলুপ্ত হয় নাই, অটলকে সে চরম সাবধানতার বাণী শুনাইয়া দিল। ‘তুমি ভদ্রলোকের অপমান করেছ বাবা, তুমি ব্রাহ্মণের গলায় মরা সাপ দিয়েছ বাবা ব্রহ্মশাপ হয়েছে, তোমার নিস্তার নাই।’ ভবিষ্যতে যাহা ঘটিতে যাইতেছে, নিমচাঁদের মুখ দিয়া তাহা ভবিষ্যৎ বাণীর মতো বাহির হইয়া আসিল,—“The inequities of the husband are visited on the wife on the third and fourth generation.” অটলের এই অপরাধের ফল যে তাহার নিজের স্ত্রীর অপমানের মধ্য দিয়া ফলিতে আরম্ভ করিবে, নাট্যকার স্বকৌশলে তাহাই বলিয়া দিলেন।

অটল গোকুলবাবুর স্ত্রীকে বৈঠকখানায় আনাইতে গিয়া ভুল করিয়া নিজের স্ত্রী কুমুদিনীকেই আনাইয়া ফেলিল। নিমচাঁদ আর যাহাই করুক না কেন, এমন অস্ত্রায় কাজ চক্ষে দেখিতে পারিবে না। তাই ‘গোকুল, তুই আলাপচারী কর, আমি ওঘর থেকে কাপড় ছেড়ে আসি বাবা—নিতান্ত নারাজ নয়।’ বলিয়া চলিয়া গেল। অটল যখন বুঝিতে পারিল, সে ভুল করিয়া নিজের স্ত্রীকেই আনাইয়া ফেলিয়াছে, তখন তাহার শ্মশান-বৈরাগ্যের মতো একটু ভাবান্তর উপস্থিত হইল। সে বলিল, ‘ভাল আপদে পড়িচি—মদ খেতে শিখে আমার এই সর্বনাশ হলো—সব ছেড়ে ছুড়ে দিয়ে দিন কতক কাশী যাই।’ কিন্তু এ বৈরাগ্য নিতান্ত সাময়িক, কাশীর পরিবর্তে অটল বাগানেই চলিল।

অটল চরিত্রের রূপায়ণে নাট্যকার খুব উন্নত শিল্পজ্ঞানের পরিচয় দিতে পারেন নাই। একটি সাধারণ যুর্থ, নীতিজ্ঞানহীন, বিবেচনাশূন্য মজাপ, উচ্ছৃঙ্খল ধনীর ছলল করিয়াই তিনি অটলকে আঁকিয়াছেন। এই চরিত্রটিকে যেমন করিয়া আঁকিলে তাহার মধ্যে পিতৃভক্তি, পত্নীপ্রেম এবং মজাসক্তি-বেশ্যাসক্তির দ্বন্দ্ব আসিতে পারিত এবং শেষ পর্যন্ত একটি দুর্বৃত্ত পরিবর্তিত দেবতা হইতে পারিত, তেমন করিয়া দীনবন্ধু ইহাকে আঁকিতে পারেন নাই। পারিলে ইহা

উৎকৃষ্ট শেক্সপীরীয় ধরনের কমেডী হইত। কিন্তু নিমচাঁদের চরিত্র-অঙ্কনে তিনি নাটকের উপসংহারে বেশ দক্ষতার পরিচয় দিয়াছেন। ভক্তবরের বধূকে বাহির করিয়া আনার জন্য রামধনবাবু যখন নিমচাঁদকে প্রহার করিতেছে, নিমচাঁদ তখন হাসিমুখে মার খাইয়া বাইতেছে। এই প্রহারকে অদৃষ্টের দান মনে করিয়া সে ব্যঙ্গকৌতুকের মাধ্যমে ইহার জ্বালা লাঘব করিতেছে। নিমচাঁদের উক্তি, ‘আমরা তো মদ মারি, আপনি যে মাতাল মারেন,’ পরিস্থিতির গুরুত্বকে শুধু যে এক বলক হাশ্বে ভরপুর করিয়া দেয়, তাহাই নহে, ইহা নিমচাঁদের অসীম ধৈর্য এবং সংযমের পরিচয় বহন করে। বরং স্বস্থভাবে সে রামধনবাবুকে ব্যঙ্গ করিতেছে। ‘রামবাবু, আপনি অতি বিজ্ঞ, অনেক পরিশ্রমে বিজ্ঞানভা করেছেন, মহাশয়ের কিল-কলাপ কি পর্যন্ত জ্ঞানপ্রদ, তা যারা অধ্যয়ন করেছে, তারাই বলতে পারে, আপনার পদাঘাত-পুঞ্জ প্রকৃত পীযুষ, And the last, though not the least, আপনার অর্ধচন্দ্রগুলি যারপরনাই edifying, আপনার অর্ধচন্দ্রে আমার বুদ্ধি ধেরূপ মার্জিত হয়েছে, Locke on Human Understanding পড়ে একপ হয়নি।’ প্রচণ্ড মার খাইয়া তাহা এমন করিয়া হাসিয়া উড়াইয়া দেওয়া অবশ্যই ধৈর্যের পরিচায়ক। কিন্তু সবচেয়ে বড় কথা হইল এই যে নিমচাঁদ বলিতে চায়, মার দিয়া তাহার মতো মাতালকে সংশোধন করিবার প্রচেষ্টা বুঝা। এই প্রদক্ষে নিমচাঁদের মর্ষাদাবোধও লক্ষ্য করিবার মতো। রামধনবাবু যখন নিমচাঁদকে অভিযুক্ত করিয়া বলিলেন, ‘তুই ব্যাটা মেয়ে সেজে বাড়ীর ভিতর গিয়ে বউ বার করে নিয়ে এলি?’ তখন নিমচাঁদ সজোরে প্রতিবাদ করিয়া বলিল, ‘Damned lie, সম্পূর্ণ মিথ্যা কথা, আপনাকে কে বলেছে?’ রামবাবু বলিলেন, ‘অটল বলেছে?’ নিমচাঁদ আশা করে নাই যে অটল মিথ্যা কথা বলিবে, কারণ, নিমচাঁদ জানে, যাহার এতটুকু লেখাপড়া জ্ঞান আছে, সে কখনও মিথ্যা কথা বলিতে পারে না। নিমচাঁদ বুঝিল, অটল ইয়াগোর চেয়েও ভীষণ শয়তান। তাই হঠাৎ তাহার মুখ হইতে ওথেলোর তীব্র ঘণাব্যঞ্জক উক্তি বাহির হইয়া আসিল। “I look down towards his feet,—but that’s a fable; if thou be’st a devil, I cannot kill thee.” মৃত্যুও এমন জঘন্ত মিথ্যাবাদী শয়তানের চরম শাস্তি নয়। কিন্তু নিমচাঁদ রাগ করিবে কাহার উপর? অটল মূর্থ। তাহার উপর রাগ করিলে রাগেরই অপমান হইবে।

এই শেষ দৃশ্বে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। নাটকখানি আরম্ভ করিবার পূর্বে দীনবন্ধু motto-হিসাবে শেক্সপীরীয়, বারেই এবং কলিন্স-এর

তিনটি উক্তি উদ্ধার করিয়া মন্ত্যপানের দোষ ঘোষণা করিয়াছেন। তাহা হইতে স্পষ্টই বুঝা যায় যে দীনবন্ধুর নাটকখানি উদ্দেশ্যমূলক। যুবক-সম্প্রদায়ের এই মন্ত্যাসক্তি ও উচ্ছৃঙ্খলতার কারণ-হিসাবে দীনবন্ধুর নিজের কিছু বক্তব্য আছে। নাটকের অন্ত কোন পাত্রের মুখে দীনবন্ধু তাঁহার নিজস্ব মন্তব্য আরোপ করিতে পারেন না, কথাগুলি তিনি তুলিয়া দিয়াছেন নিমচাঁদের মুখে। নিমচাঁদ মাতাল, কিন্তু সে বিদ্বান। এই বিদ্বার অহঙ্কার এবং বংশগরিমা তাহাকে দুশ্চরিত্র বা বেত্তাসক্ত হইতে দেয় নাই। সে ভদ্রসন্তান, সভ্যতা ও ভব্যতা-জ্ঞান তাহার আছে, তাহার দুশ্চরিত্র সঙ্গীদের তাহা ছিল না। নারী-প্রগতির নামে ইহার। যে সমাজে উচ্ছৃঙ্খলতার সৃষ্টি করিতেছে, নিমচাঁদ তাহা জানে। তাই কথা-প্রসঙ্গে তাহার মুখ দিয়া নাট্যকার বলাইলেন, ‘সভ্যতার সহিত বিদ্বাভাবের উদ্ধাহ হলেই বিড়ম্বনার জন্ম হয়।’ নিমচাঁদের ব্যঙ্গপূর্ণ উক্তি, “আপনার উপযুক্ত ভাইপো সভ্যতার অহুগামী হয়ে তাঁর হৃদয়গ্রন্থি বন্ধুর সহিত আলাপ করিয়ে দিচ্ছিলেন—Female emancipation is not a bad thing among gentlemen.” এই উচ্ছৃঙ্খল যুবকের। যাহাকে সভ্যতা বলিয়া মনে করে, তাহা আদৌ সভ্যতা নয় এবং অটল ‘gentleman’ অবশ্যই নয়। নিমচাঁদ অটলকে চিনিতে, কিন্তু সে এতখানি অধঃপতিত হইতে পারে, ইহা নিমচাঁদ ভাবিতে পারে নাই। নিমচাঁদ তাই Paradise Lost আওড়াইয়া অটলকে ভৎসনা করিল। অটল তিরস্কৃত হইয়া নিমচাঁদকেই অভিযোগ করিয়া বলিল, ‘ওরা আমাকে মজালেন, আবার রাগ কছেন।’ উত্তরে নিমচাঁদ যাহা বলিল, তাহাতে তাহার চরিত্রের মহাশুভবতাই প্রকাশ পায়। ‘বাবা, আমি মদ খাই আর যা করি, তোকে বারংবার বলিচি, রাজ্যে কখন বাইরে থাকিস্নে, আপনার ঘরে গিয়ে শুস।’ নিমচাঁদ অটলকে মদ ধরাইয়াছে, কারণ, ধনীর সন্তান মত্তপায়ী হইলে সেও বিনা পয়সায় মত্তপান করিতে পারিবে। অটল কাকনকে রাখিলে তাহার পিতার অসমুপায়ে অর্জিত অর্থের কিছু ব্যয় হইবে বটে, কিন্তু পাপের ধন প্রায়শ্চিত্তে যাওয়ায় এমন কিছু ক্ষতিবৃদ্ধি হইবে না। কিন্তু নিমচাঁদ অটলকে কখনও জীর প্রতি কর্তব্যের অবহেলা করিতে উপদেশ দেয় নাই। মানবচরিত্রে নিমচাঁদের যতটুকু জ্ঞান আছে, অটলের তাহার কণামাত্রও নাই। সে ভাবিয়াছিল, অটল রাজ্যে বাড়ী থাকিলে নিমচাঁদ কাকনের বাড়ীতে রাত কাটাইবে। এইবার এই মহামূর্খকে নিমচাঁদ কঠোর সত্য শুনাইয়া দিল—“তোমার বুদ্ধির পরিধিতে টাউন হলের খামে ছুপেছ হয়। আশনি কাছে থেকে যেন রাত বাঁচালে, দিন বাঁচাবার উপায় কি, নকুলের বাগানের উপায় কি? কাকনের সতীত্ব যেন



চৌকি দিয়ে রক্ষা কল্যে, তোমার মেগের সতীত্ব বুঝি বাবার উপর বরাং ?  
ক্যাডাভরাস্ ।”

নিমটাদের চরিত্র-সম্বন্ধে শেষের বাক্যটি লক্ষ্য করিবার মতো । ‘তোমার মেগের সতীত্ব বুঝি বাবার উপর বরাং ?’ নিমটাদ জানে, স্বামী উচ্ছৃঙ্খল হইয়া স্ত্রীকে উপেক্ষা করিলে স্ত্রীও প্রবৃত্তির দ্বায়ে বিপথগামিনী হইতে পারে । অথবা তাহা না হইলেও স্ত্রীকে নির্মমভাবে উপেক্ষা করিয়া তাহার জীবন বিষময় করিবার ধর্মসম্বন্ধে অধিকার স্বামীর নাই । এত জানিয়াও সে নিজের স্ত্রীকে কেন উপেক্ষা করিল ? একবার স্বগতোক্তিতে সে স্ত্রীর প্রতি সমবেদনা জানাইয়াছিল । কিন্তু ইহাও আমরা দেখিবাছি যে, এই স্ত্রীর সংস্পর্শে যাওয়ার ইঙ্গিতমাত্র শুনিয়া নিমটাদ আহত হইয়াছে । অথচ হৃদয় দাম্পত্যজীবনের লোভ যে তাহার ছিল, একবার তাহার প্রলাপোক্তির মধ্য দিয়া এবং অটলের সঙ্গে গোঁকুলবাবুর স্ত্রী-সম্বন্ধীয় আলাপে আমরা তাহাও জানিতে পারিয়াছি । অথচ কোন্ প্রচণ্ড আঘাতের ফলে বা দাম্পত্যজীবনের কোন্ গুরুতর অসঙ্গতির জন্ম নিমটাদের জীবন এমন ছিন্নছাড়া হইল, সে দেবতা হইয়াও ইচ্ছা করিয়া অমাহুষ হইল, অমাহুষ হইয়াও মহুগ্ৰস্ত বিসর্জন দিতে পারিল না, তাহা আমরা বুঝিতে পারিলাম না । নিমটাদ চরিত্রের হাস্তমুখতার মধ্যে ট্রাজেডীর যে গভীর বিষণ্ণতা লুকাইয়া আছে, নাট্যকার তাহার আভাসমাত্র দিয়াছেন । কিন্তু এই ট্রাজেডীকে তিনি মোটেই গুরুত্ব দেন নাই, তাই বিশ্লেষণও করেন নাই । ‘সধবার একাদশী’ তাই একখানি উৎকৃষ্ট শেক্সপীরীয় নাট্যের সম্ভাবনা বহন করিয়াও সার্থক নাটক হইতে পারিল না । উহা দীনবন্ধুর অপূর্ণ শক্তিমত্তার পরিচয় বহন করিয়াও অল্পপেক্ষণীয় শক্তিহীনতার পরিচায়ক হইয়া রহিল । তবে দীনবন্ধুর প্রহসন-কথখানির মধ্যে যে ‘সধবার একাদশী’ সর্বশ্রেষ্ঠ সে বিষয়ে সন্দেহ নাই, আর সেই শ্রেষ্ঠত্ব শুধুমাত্র নিমটাদ চরিত্রের গোরবে । ‘জামাই-বারিক’ অত উন্নত সৃষ্টি হয় নাই ।

‘জামাই বারিক’ নাটক-লক্ষণাক্রান্ত । ‘সধবার একাদশী’ নাটকে ঘটনার ক্রমবিকাশ বিশেষ কিছুই নাই । নায়ক অটলের চরিত্রের পরিবর্তন বিশেষ কিছুই হয় নাই । ফলে নাটকীয় ঘটনা যেখান হইতে আরম্ভ হইয়াছিল, প্রকৃত প্রস্তাবে সেইখানেই দাঁড়াইয়া রহিল,—সমস্তার সমাধান কিছুই হইল না । ‘জামাই বারিকে’ আরম্ভ ও পরিণতি দুইই আছে । দীনবন্ধু বলিতে চাহেন, “Of all the blessings on earth the best is a good wife ; a bad one is the bitterest of human life.” ঘটনা ও চরিত্র-চিত্রণের মধ্য দিয়া তিনি

এই সত্যকে রূপায়িত করিতে পারিয়াছেন। অবশ্য উহা কতখানি শিল্পসম্মত হইয়াছে, তাহাও আমরা আলোচনা করিয়া দেখিব।

‘জামাই বারিক’ প্রহসন নয়, কমেডী। নাট্যকার তাঁহার নাটকের পাত্র-পাত্রীর জীবন লইয়া হাসিতে হাসিতে গম্ভীর হইয়া উঠিয়াছেন। জীবনের অসঙ্গতিকে হাসিয়া উড়াইয়া দিতে না পারিয়া তিনি কান্নার আয়োজন করিয়াছেন। কিন্তু ঘটনাকে বিষাদময়ী পরিণতির দিকে চালিত না করিয়া তিনি চরমে মিলন ঘটাইয়াছেন। এই মিলন জোরজুলুম করিয়া চাপাইয়া দেওয়া হয় নাই। ঘটনা ও চরিত্রের স্বতঃস্ফূর্ত বিকাশের মধ্য দিয়াই এই পরিণতি আসিয়াছে, তাই ইহার মধ্যে অসঙ্গতি এতটুকুও নাই। অবশ্য হাস্তরস সৃষ্টি করিতে গিয়া নাট্যকার কোথাও কোথাও বাস্তবসীমা অতিক্রম করিয়াছেন বলিয়া আমাদের মনে হয়। প্রসঙ্গতঃ সে বিষয়ে আলোচনা করিব।

‘জামাই বারিক’ প্রসঙ্গে আর একটি কথা বলিয়া রাখা দরকার। ইহা অবশ্য বাংলা সাহিত্যে প্রথম কমেডী নয়। ইহার পূর্বে বাংলা সাহিত্যে কয়েকখানি ভালোভালো মিলনান্ত নাটক রচিত হইয়াছে। মধুসূদনের ‘পদ্মাবতী’, দীনবন্ধুর নিজের লেখা ‘নবীন তপস্বিনী’ ও ‘লীলাবতী’ এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। ইহাদের মধ্যে ‘লীলাবতী’ই প্রথম সামাজিক নাটক যাহাকে রচনা-হিসাবে মোটামুটি সার্থক বলা যাইতে পারে। কিন্তু উহার সঙ্গে ‘জামাই বারিক’-এর তুলনামূলক পার্থক্যটুকুও লক্ষ্য করিবার মতো। ‘লীলাবতী’র নায়িকা-চরিত্রে বাস্তবতার অভাব নাটকখানিকে দুর্বল করিয়াছে। এ বিষয়ে বঙ্কিমচন্দ্রের সমালোচনা সর্বজন বিদিত। সেদিক্ দিয়া দীনবন্ধুর ‘জামাই বারিক’ বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম সার্থক মিলনান্ত সামাজিক নাটক, যাহার মধ্যে নায়ক নায়িকা-চরিত্রে বাস্তবতাগুণ এতটুকুও ক্ষুণ্ণ হয় নাই, অর্থাৎ নাট্যকারের রোমান্স-প্রিয়তা কল্পনার অতিচার সৃষ্টি করিয়া আমাদের বাস্তব জগতের প্রত্যক্ষদৃষ্ট চরিত্রগুলিকে রূপকথার পাত্রপাত্রী করিয়া তোলে নাই। ‘জামাই বারিক’-রচনায় দীনবন্ধু শ্রেষ্ঠ নাট্যপ্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন। সুদক্ষ স্রষ্টার যে সংঘমের প্রয়োজন, এই নাটকের রচনায় দীনবন্ধুর সেই সংঘমের পরিচয় আমরা পাইতেছি। কোলীজপ্রথার দোষ এবং বহুবিবাহের কুফল দেখানোই দীনবন্ধুর উদ্দেশ্য, কিন্তু এই উদ্দেশ্য অতিপ্রকট হইয়া নাট্যকারের সৃষ্টিকেই ব্যর্থ করিয়া দেয় নাই। লেখকের নিজের কথা বলিবার জন্য চরিত্রগুলিকে উপায়মাত্র-হিণাবে তিনি ব্যংহার করেন নাই, পাত্রপাত্রীগণের নিজ নিজ কার্য ও বাক্যের মধ্য দিয়া নাটকীয় ঘটনা স্বাভাবিকভাবে গড়িয়া উঠিয়াছে।

‘বগি-বন্দির চুলোচুলি’র যে চিত্র এই নাটকে আছে, তাহার মধ্যে ষেটুকু আতিশয্য নাট্যকার সৃষ্টি করিয়াছেন, কৌতুককর চরিত্রে তাহা মোটামুটি মানিয়া লওয়া যায়। অবশ্য বগলা ঝগড়া করিতে করিতে পদ্মলোচনের পা কাটিয়া দিল, ইহা সত্যই কল্পনার অতিমাত্রিকতা।

এইবার আমরা নাটকের কাহিনী ও চরিত্রগুলির আরম্ভ, ক্রমবিকাশ ও পরিণতির ধারা লক্ষ্য করিব।

নাট্যারম্ভে চরিত্র-চিত্রণে এবং সংলাপ-সৃষ্টিতে রামনারায়ণের ‘কুলীনকুল-সর্বস্ব’র প্রভাব আছে। পাত্রের রূপগুণ-বর্ণনায় দীনবন্ধুও রামনারায়ণের মতো ছড়া ( “কৃষ্ণবর্ণ কটাকুল.....কুললক্ষ্মী অঙ্গ করুণায়।” ) ব্যবহার করিয়াছেন। কুলীনদের বিরুদ্ধে কটুক্তিও রামনারায়ণের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’-নাটক স্মরণ করাইয়া দেয়। ‘রামচন্দ্র বললেন, হে বীরশ্রেষ্ঠ বালিরাজাশ্রয়! তোমার প্রার্থনা অবশ্য ফলবতী হইবে; তোমার প্রকাণ্ড শরীর তিন খণ্ডে বিভক্ত হ’য়ে কলিযুগে তিনটি অবতার হবে, সেই তিন মহাত্মা তোমার লেজবিনির্মিত আসন প্রচলিত রাখবেন।’ প্রভৃতি উক্তি বঙ্কিমচন্দ্রের ‘বাবু’ নামক রস-রচনার অনুরূপ। এই তীব্র-আঘাত-জর্জরিত বাক্যগুলি দেখিয়া প্রথমতঃ মনে হওয়া স্বাভাবিক যে দীনবন্ধুর এই নাটকখানিও রামনারায়ণের ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’র মতো ব্যঙ্গপ্রধান, প্রচারমূলক রচনায় পর্যবসিত হইবে। কিন্তু প্রথম অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে আসিয়া আমরা শুধু ব্যঙ্গকৌতুকের সাক্ষাৎই পাইলাম না, এখানে দেখিলাম, হাসি-তামাসার অন্তরালে বেদনার যে আগুন চাপা ছিল, তাহার ছুই-একটা জ্বালাময় ফুলিদ বৃত্তি-প্রবৃত্তির দমকা হাওয়ায় মাঝে মাঝে উড়িয়া আশিতোছে। কামিনীর শয়নঘরে বসিয়া-কামিনী ও ভবি ময়রাণী আলাপ করিতেছে। এই আলাপে স্থলতা বা গ্রাম্য রসিকতা ষেটুকু আছে, তাহা ঐ গ্রাম্য নারীদের স্বাভাবিক বাক্যালাপের অঙ্গ। দীনবন্ধু এখানেও তাহা ঘষিয়া-মাজিয়া উজ্জল করিবার জন্য স্বাভাবিক কিছু করিতে যান নাই। বরং ঐ গ্রাম্যতার সঙ্গে সামঞ্জস্য রাখিয়া তিনি যে হাস্যমিশ্রিত বেদনার সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহা লক্ষ্য করিবার মতো, অথচ ইহার মধ্য দিয়া নাট্যকারের উদ্দেশ্যমূলকতাও সার্থক হইয়াছে।

কেশবপুরের জমিদার বিজয়বল্লভ বাছিয়া বাছিয়া কুলীন আনিয়া ‘ঘর-জামাই’ রাখিতেছেন। ইহার দ্বারা তিনি বংশগৌরব রক্ষা করিতেছেন। কৌলীণ্য-প্রথার যে কী শোচনীয় অধঃপতন হইয়াছে, ‘লীলাবতী’-র দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে দীনবন্ধু স্পষ্টভাবে তাহা প্রকাশ করিয়াছেন। কিন্তু ‘জামাই বারিক’-এ তিনি সেবিষয়ে এতটুকুও বক্তৃতা করেন নাই। পরিস্থিতি-অবলম্বনে চরিত্র-

বিকালী সংলাপের মাধ্যমে তিনি সমস্তাটিকে সত্য ও প্রত্যক্ষ করিয়া তুলিয়া ধরিয়াছেন। ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র সংলাপে চরিত্রের এক-একটি দিক প্রকাশ দিবালোকের মতো স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

ভবি ময়রাণী ও কামিনীর আলাপ :

“ভবি। ভাতার যে তোর মনে ধরিনি।

কামিনী। তা বলে তো আর আমি বিয়ে করিনি

ভবি। পথ থাকলে কর্তিস্।

কামিনী। না থাকলেও করবো।

ভবি। কাকে লো?

কামিনী। যমকে।”

কথাগুলি সংক্ষিপ্ত; কিন্তু গভীর বেদনা-পূর্ণ। কুলীনকন্ডার দাম্পত্যজীবনের করুণ চিত্র এখানে অঙ্কিত হইয়াছে। কোলীন্দ্ৰ-প্রথা যখন প্রবর্তিত হয়, তখন ‘আচার-বিনয়-বিছাদি’-নবগুণ-ভূষিত শ্রেষ্ঠ পুরুষগণকেই কুলীন আখ্যা দেওয়া হইয়াছিল। নারীগণ এই পুরুষদিগকে বর্ণে, বংশে, বিছায়, ঘোগ্যতায় ‘বর’ বা সপত্নেষ্ঠ জানিয়া তাহাদিগের উপযুক্ত শ্রেষ্ঠ সম্ভানলাভের জন্ত ইহাদিগকে বরণ করিয়া নিজেদের ধন্য মনে করিত। এই শ্রেষ্ঠ পুরুষদের পত্নীত্বের গৌরব অর্জন করার জন্ত তাহারা ব্যক্তিগত জীবনের সুখ-গৌরব কিঞ্চিৎ খর্ব করিয়াও সপত্নী পাকা মন্ডেও অনেক সময়ে ইহাদিগকে বরণ করিত। তাই কোলীন্দ্ৰের সঙ্গে বহু-বিবাহেরও ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ হইয়া যায়। কিন্তু পরবর্তী কালে এই কোলীন্দ্ৰপ্রথা এতই বিকৃত হইল যে কুল-লক্ষণের পরিবর্তে কুলীন-জন্মই কোলীন্দ্ৰের মর্যাদা পাইল। আর, ঘোগ্যতা বা গুণ থাকুক আর না থাকুক, কুলীনের বংশে জন্মিলেই তাহাকে রাশি রাশি কন্যাদানের প্রথা দাঁড়াইয়া গেল। কিন্তু তাহার ফল হইল সম্পূর্ণ অন্তত। ‘জীর্ণমজ্জা কাপুরুষে’ নারী কখনও গ্রাহ্য করিতে পারে না, তাহাতে তাহার নারীত্বেরই অপমান হয়। তাই কুলীন-বধূগণ তাহাদের এই ‘ঘোগ্য স্বামী লইয়া যন্ত্রণাময় জীবন বাপন করিয়াছে, অথচ এই জীবন হইতে অব্যাহতি-লাভের উপায়ও নাই। ভারতীয় নারীর ‘সতীত্ব অমূল্য-নিধি’, কোনো অবস্থায়ই সে অমূল্য-নিধি বিসর্জন দেওয়া যায় না। পত্যস্তর-গ্রহণের প্রথাই সেখানে উঠিতে পারে না। পছন্দ হউক আর না হউক, পতিকে ‘পরম ঔরু’-হিসাবে পূজা করিতে হইবে; তিনি গৌরবে প্রতিষ্ঠিত ‘গুরু’ না হইয়া মপদার্থ ‘গুরু’ হইলেও জীর বলিবার কিছুই নাই। কামিনীর মেজদ্বিদি এই পন্থা অবলম্বন করিতে চাহিয়াছিল, কিন্তু শিতান্ন-বিরুদ্ধ আচরণে পারে নাই বলিয়া

আত্মহত্যা করিয়াছে। কামিনীও ভাবিতেছে, হয়তো দ্বিদির পথে তাহাকে বাইতে হইবে।

কামিনী যে তাহার স্বামীকে একেবারেই পছন্দ করে না, তাহা নহে অস্বস্তি জামাইদের তুলনায় তাহার স্বামী অভয়ের একটু পার্থক্য আছে। সে মতপ নয়, সুতরাং তাহাকে প্রকা করিবার একটু অবকাশ আছে। আর এইটুকু আছে বলিয়া নাটকের শুভপরিণামের পথ খোলা রহিল। কামিনী তাহার স্বামীকে অবজ্ঞা করে, তাহার কারণ প্রধানতঃ দুইটি। ‘কত্কা কাময়তে রূপম্’ অভয় আদৌ পরিচ্ছন্ন নয়। কামিনী স্বামীর এই মলিন বেশবাস এবং অপরিচ্ছন্নতা পছন্দ করে না। এই মনোবৃত্তির পশ্চাতে যে স্বাভাবিক মনোবৃত্তি আছে, তাহা হইতেছে এই যে নারী দেহমনঃপ্রাণে সুন্দর পুরুষকে অবলম্বন করিয়া নিজেও সুন্দর হইয়া উঠিতে চায়। পুরুষ নারীর আত্মবিকাশের অবলম্বন। সুন্দর পুরুষের অবলম্বনের অভাবে তাহার নিজের জীবনের বিকাশে বাধার সৃষ্টি হয় বলিয়া সে ক্ষুব্ধ হয়, ক্ষিপ্ত হয়। তাহার রোষ বাধাহত, অতৃপ্ত প্রেম হইতে উৎপন্ন হয়। কামিনীরও তাহাই হইয়াছে।

দ্বিতীয় কারণটি আরও স্বাভাবিক ও মনস্তত্ত্ব-সম্মত। নারী স্বভাবতঃ চায় পুরুষের পুরুষকে অবলম্বন করিয়া বৃদ্ধি পাইতে। তাই যে পুরুষ আত্মনির্ভর, উপার্জনশীল, স্ত্রীকে সর্বতোভাবে পরিতৃপ্ত করিয়া সচ্ছল সুন্দর গার্হস্থ্য জীবন যাপন করিতে পারে, তেমন পুরুষকে স্বামি-হিসাবে পাইয়া নারী সুখী হয়, নিজেকে ধন্য মনে করে। কিন্তু যে সহায়-সম্বলহীন, স্ত্রীর আত্মীয়ের দয়ার উপর একান্ত নির্ভরশীল, স্ত্রী তাহাকে স্বভাবতঃই পছন্দ করিতে পারে না। সে জানে, ইহাকে লাথি মারিলেও চলিয়া যাইবে না, পেটের দ্বায়ে পালিত কুকুরের মতো আবার চলিয়া আসিবে। তাই সে স্বামীর উপর স্বামিনী সাজিয়া বসে; প্রভুত্বের চরম শক্তি দেখাইয়া লয়। কামিনীও তাহাই করিয়াছে। সে জানে, “ঘর-জামায়ের মান আর অপমান—ঘরজামায়ের গা, না গণ্ডারের গা, মারলেও দাগ পড়ে না—তাদের মন লোহার গঠন, অপমানের হল বেধে না, বরং ভোতা হয়ে যায়।” অভয়ের ‘তৈজ’ তাই সে সহ্য করিতে পারে না। স্বামীকে সে অপমান করিবার সাহস পায়, কারণ, সে জানে, অভয় রাগ করিয়া বেশিদিন বাড়ী গিয়া থাকিতে পারিবে না, ‘জঠোরের’ ‘আগুনে তাহাকে টানিয়া আনিবে।

ঘর-জামাইরা তাহাদের অবস্থা জানে। ‘আমরা যেন ভাই কুকু সাহেবের আড়গড়ার মেল্ গ্যাণ্ডার ফিমেল গুন্স’—ঘরজামাইয়েরা প্রজন্মের উপায়নবিশেষ; তাহাদের জীবনের অন্ত কোনো মূল্য নাই। জানিয়া-তিনিয়াও ঘর-জামাইরা এত

অপমান, নির্ধাতন, অবহেলা সহ্য করিয়াও স্বত্ত্ববাহু থাকে কেন? অভয়ের উক্তিতে সেকথা প্রকাশ পায়। ‘যদি খাবার সংহান থাকে, তাহ’লে কি আর সেখানে যাই।’ পেটের দায়ে অস্ত্র জামাইয়ের জীবন চাকর হইয়া থাকে, কিন্তু অভয় দরিদ্র, বেকার ঘরজামাই হইলেও তাহার আত্মমর্যাদাবোধ আছে, জীবন আধিপত্য সে সহ্য করিবে না—‘মাগ মনিব। এবারে যদি কিছু অহঙ্কারের চিহ্ন দেখি, তাহ’লে মুখে নাতি মেরে বৃন্দাবনে চলে যাব।’

কামিনীর অহঙ্কার, অতৃপ্তি এবং অভয়ের অপমানাহত অভিমান এবার চরম মুহূর্তের সম্মুখীন হইল—তৃতীয় অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্ক—দৃশ্যটিতে নাটকীয় ঘটনার চরমোখান (climax)।

কামিনী ভাবিল, তাহার জন্ম হইয়াছে। অভয় যদিও ‘রাগ করে গেল, থাকতে তো পালো না, তু করে ডাকতেই তো আবার এয়েচে।’ কিন্তু অভয় আসিলেও কামিনীর মনে বিরক্তি বই আনন্দের সঞ্চার হয় নাই—‘বালিশের ওয়াড়গুলিন মল্লিকা ফুলের মত ধপ্ধপ্ কচে, একদিন শুলেই ক্রিতি মেথরানীকে ডাকতে হবে।’ নিজের রূপযৌবন-সম্বন্ধে সে সজাগ। আয়নার নিকট দাঁড়াইয়া সে নিজের সৌন্দর্য এবং প্রসাধন দেখিতেছে, আর ভাবিতেছে, এ সমস্তই তাহার জীবনে বিফল হইয়াছে। তাহার বাবা দেশে তাহার উপযুক্ত বর খুঁজিয়া না পাইয়া এই ‘স্ত্রাওড়াগাছের কেলোসোণা’ ধরিয়া আনিয়াছে।

কামিনীর যখন মনের এইরূপ অবস্থা, তখন তাহার শয়নকক্ষে অভয়কুমার প্রবেশ করিতেছে। কামিনী যতখানি উত্তেজিত হইয়া আছে, অভয়কুমারের মনের অবস্থা ঠিক তাহার বিপরীত। সে ঘরে ঢুকিয়াই, আদরের স্বরে বলিল, ‘কামিনী, এখনো যে জেগে রয়েছ?’ কিন্তু কামিনীর প্রভুজনোচিত আদেশে অভয়ের ভাল লাগিল না। কামিনী যখন বলিল, ‘টেবিলের উপর এক বোতল গোলাপ জল আছে, ওটা সব তোমার গায়ে ঢেলে দাও, আভর-ল্যাভেণ্ডার মুখে বগ্‌ড়ে বগ্‌ড়ে মাখ, তারপর আমার কাছে এস।’ অভয়ের তাহা ভাল লাগিল না। সে সঙ্গে সঙ্গেই বলিয়া উঠিল, ‘আমি তা করবো না।’ জীবন আদর্শে চাকরের মতো খাটিতে অভয় প্রস্তুত নয়। অস্ত্র জামাইয়েরা বউয়ের হাতে বাদর নাচে, ‘ভারা জামাই-বারিকের জাম্বান, অভয় তাহাদের মতো ব্যক্তিত্বহীন নয়। এত অপমান অভয়ের সহ্য হইতেছে না, তাহার অন্তর জ্বলিয়া যাইতেছে, তবুও মুখে সে-কথা সে প্রকাশ করিতেছে না। অভয়ের পৌরুষ জাগিয়া উঠিল, সে বলিল, ‘কামিনী, তুই এমন নির্দয় কেন?’ এই ‘তুই’ সম্বোধন আদরের পরিচায়ক নহে। অভয় পুরুষ, অবজাকারিণী জীকে

সে যে ঘৃণা করিতে পারে, হেলায় পরিত্যাগ করিয়া চলিয়া বাইতে পারে, এই দৃঢ় উক্তি তাহারই পূর্বাভাস ; আবার, ঐ ‘এমন নির্দয় কেন’ উক্তির মধ্যে এই কথা লুক্কায়িত আছে যে, অভয় তাহাকে সত্যই ভালবাসে, অনাদর করিলে বা নির্দয়তা প্রকাশ করিলে সেই ভালবাসা আর থাকিবে না। কামিনী ইহার অর্থ না বুঝিয়া হঠাৎ এক বিপরীত কাণ্ড করিয়া বলিল, সে নাকি টিপিয়া নাকিন্দ্রে চিংকার করিতে লাগিল। অভয় ভাবিল কামিনীকে পেত্রীতে পাইয়াছে, তাই সে ‘মলেম রে, মেরে ফেলে রে’ বলিয়া চিংকার করিয়া উঠিল। চিংকারে বাড়ীর বৌ, চাকরানীরা সব আসিয়া জুটিল। ‘বোমা’ কামিনীকে দুইকথা শুনাইয়া দিয়া চলিয়া গেল। এতখানি কেলেকারী হইবে কামিনী তাহা কল্পনাও করিতে পারে নাই, সকালে উঠিয়া সে লজ্জায় কাহারও নিকট মুখ দেখাইতে পারিবে না। এই বিষয়ে নিশ্চয়ই নানারূপ আলোচনা হইবে, তাহার মতে অভয়ই এই সমস্ত অনর্থের কারণ। তাহার যত রাগ গিয়া অভয়ের উপর পড়িল, সে বলিল, ‘আজ তোমারই একদিন কি আমারই একদিন, খাটে উঠবে আর ন’বিদির মতো করবো, নাতি মেরে না’য়ে দেব।’ অপমানে, আত্মগ্লানিতে অভয়ের অন্তর পূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে। সে জানে, এই দাম্পত্যজীবনের অভিনয় আজই তাহাকে এইখানেই শেষ করিতে হইবে, জীব এতখানি অহঙ্কার সে কিছুতেই সহ্য করিতে পারিতেছে না। তাই একটা দীর্ঘনিঃশ্বাস ত্যাগ করিয়া সে বলিয়া উঠিল, ‘বটে—এতদূর !’

এখানে একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। দীনবন্ধু তাঁহার নাটকে সংলাপ-রচনায় অনেক জায়গায় রামনারায়ণের দ্বারা প্রভাবাধিত হইয়াছেন। দীর্ঘ দীর্ঘ উক্তি এবং পয়ার ত্রিপদী ছড়া ব্যবহার করিয়া রামনারায়ণ তাঁহার নাটকে যাত্রা-পাঁচালী-কথকতার প্রভাব স্বীকার করিয়া লইয়াছিলেন। দীনবন্ধু রামনারায়ণের অনুসরণে নিজের নাটকেও ঐগুলির ব্যবহার করিয়াছেন। কিন্তু কোনো কোনো নাটকে দীনবন্ধু এই প্রভাব পরিত্যাগ করিয়া স্বকীয় বৈশিষ্ট্য এবং উৎকৃষ্ট নাট্য-প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন। ‘জামাই-বারিক’-এর এই দৃশ্যটি তাহার একটি শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এখানে সংলাপের ভাষা চরিত্র-বিকাশী হইয়াছে, অন্তরের ভাব সম্যক প্রকাশ করিয়াছে, কিন্তু সে ভাষা সংযত, যথাপরিসীমিত। অভিমান এবং ক্রোধ একসঙ্গে মিলিয়া অভয়ের মনকে এত আলোড়িত করিয়াছে যে, তাহার মুখে ভাষা আসিতেছে না, তাই অভয়ের উক্তি খুব সংক্ষিপ্ত। ইহাই চরিত্র-বিকাশী স্বাভাবিক সংলাপ, এখানে অভয় বিরাট বক্তৃতা করিলেই তাহা অস্বাভাবিক হইত।

বাক্য। অভয়ের উক্তি কামিনীর ভাল লাগিল না, ইহা তাহার নিকট অপদার্থের আফালন বলিয়াই মনে হইল। তাই সে ব্যঙ্গ করিয়া বলিল, ‘চক রাজাচ, মারবে না কি?’ অভয়ের নিকট হইতে কামিনী যেমন উত্তর আশা করিয়াছিল, ঠিক তাহার বিপরীতটিই পাইল। অভয় দরিদ্র হইলেও অসভ্য, অপদার্থ নয়। সে বলিল, ‘গোয়ার হ’লে মাত্তেম।’ প্রবল উত্তেজনার মুহূর্ত্তেও অভয় অপূর্ব সংযত-বাক্য, সে অতি অল্পকথায় কামিনীকে জানাইল, ‘কামিনী, আমি তোমার স্বামী—কামিনী, আমি জন্মের মতো যাই, তোমাকে একটি কথা বলে যাই, তোমার কথায় আমার চক্ষু দিয়ে কখনও জল পড়েনি, আজ পড়লো।’ এই চক্ষের জল হ্রবলের অশ্রু নয়, অভিমানাহত পৌরুষের বেদনার নির্ঘাস। কামিনী অজ্ঞাত জামাইদের তুলনায় নিজের স্বামীর পার্থক্য-টুকু বুঝিতে পারিল, তাই সে অভয়কে শাস্ত করিতে গিয়া বলিল, ‘আমার মাথা খাও, রাগ ক’বো না, খাটে এস।’ কিন্তু অভয় এত আঘাত পাইয়াছে যে, সে আর এমন জীবর সংস্পর্শে থাকিবে না। তাই সে অতি সংক্ষেপে দৃঢ়ভাবে তাহার ব্যক্তিত্ব প্রকাশ করিয়া বলিয়া গেল—‘এ শরীরে আর না।’

মুহূর্ত্তে প্রলয় হইয়া গেল। কামিনীর অহঙ্কার চূর্ণ হইয়াছে; স্বামীর পৌরুষ ও ভালবাসা উভয়ের সন্ধানই সে পাইয়াছে। তাহার স্বামী ‘জামাই-গরিক’-এর ‘জামুয়ান’ও নয়, ‘গোয়ার’ও নয়, সে পুরুষ; পুরুষ বলিয়াই সে দ্বার নিকট অপমানিত হইয়া নীরবে সহ্য করিল না, কামিনী তাহা বুঝিল। স্বামী যে তাহাকে ভালবাসিত, অল্প কথায় সে তাহাও জানাইয়া গেল। কামিনী বুঝিল, সে ভুল করিয়াছে, অহুতাপে তাহার চক্ষেও জল আসিল। হৃৎকের জ্বালা জলিয়া উঠিতে না উঠিতেই দ্বিতীয় অপমানের পাল্লা আসিল। অভয় নীরবে চলিয়া যায় নাই, যাইবার সময়ে কামিনীর পিতার নিকট তাহার গুণবন্তী কন্যার কীতি প্রকাশ করিয়া গিয়াছে,—শুনিয়া ‘কর্তা মহাশয়’ নিজের গালে নিজে চড় খাইয়াছেন। মনের হৃৎখে কামিনী গৃহত্যাগ করিল। এই আকস্মিক প্রস্থান শেষ পর্যন্ত আমাদের সমস্ত কৌতূহল জাগরিত রাখে। কামিনী কোথায় গেল? সত্য সত্যই তাহার মেজদিদির মতো আত্মহত্যা করিতে গেল কি?

চতুর্থ অঙ্কটি নাটকটির পরিণতি। পদ্মলোচন বগি-বিন্দির নির্ধাতন হইতে আত্মরক্ষা করিবার জন্য বৃন্দাবনে আসিয়া বৈষ্ণব হইয়াছে। অভয় এবং পদ্মলোচন উভয়েই জীবর দোরাআে সংসার ত্যাগ করিয়া বৈরাগী সাজিয়াছে, কিন্তু এই বৈরাগ্য ভগবৎপ্রেমের আকর্ষণে নয়, তাই ফেলিয়া-



আসা সংসারের প্রতি মন বায়ে বায়ে ছুটিতেছে। এই ক্ষবস্থায় সম্প্রতি বৃন্দাবনে আগন্তুক মাধব বৈরাগীর কত্যাটির দিকে অভয়ের দৃষ্টি পড়িয়াছে। শেষ পর্যন্ত মাধবের কত্য়ার সঙ্গে অভয়ের বিবাহ হইল। মাধব বৈরাগী—‘ময়রা বুড়ো’, আর তাহার কত্যাটি—‘কামিনী’। বিবাহের ছলে কামিনী নিজের স্বামীকে ফিরিয়া পাইল।

অবশ্য চতুর্থ অঙ্কে নাট্যকারের শক্তিমত্তার পরিচয় বিশেষ কিছুই নাই, নাটকের পরিণতি অনেকটা উপকথার মতো শেষ হইয়াছে। ঘটনাসৃষ্টির পরিবর্তে নাট্যকার এখানে কাহিনীর বিবৃতি দিয়াই সারিয়া দিয়াছেন। তবে একটা বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। পদ্মলোচন ও তাহার স্ত্রীদ্বয়ের কাহিনীটি তৃতীয় অঙ্ক পর্যন্ত একটি বিচ্ছিন্ন গোণ-কাহিনী-হিসাবে নাটকে চলিয়া আসিতেছিল, অভয়-কামিনীর জীবনের সঙ্গে বা জামাই-বারিকের প্রধান কাহিনীর সঙ্গে ইহার যোগাযোগ বিশেষ কিছুই ছিল না। বৃন্দাবনে আসিয়া উভয় কাহিনীর অনিবার্য মিলন হইয়াছে। সুতরাং কাহিনী-বিশ্বাসে নাট্যকারের শক্তিমত্তার পরিচয় আছে।

দীনবন্ধুর এই নাটক-প্রহসনগুলির সম্বন্ধে একটি কথা আমাদের বিশেষ করিয়া মনে আসে। ইংরাজী বা সংস্কৃত নাটকের অনুসরণ বা অনুকরণ করিতে গিয়া বিশেষ কোনো সাহিত্যিক মান প্রবর্তন করিবার জ্ঞান দীনবন্ধু নাটক রচনা করেন নাই। বাঙালীর জীবন যেমন যেমন ঘটনা ও চরিত্র লইয়া দীনবন্ধুর দৃষ্টিতে ধরা দিয়াছিল, তিনি নাটক ও প্রহসনাকারে তাহাই সাজাইয়া তুলিয়াছেন। তাই দীনবন্ধুই বাংলা সাহিত্যে সর্বপ্রথম বাঙালীর নিজস্ব সার্থক নাট্যকার। মনোমোহন এবং গিরিশচন্দ্র সামাজিক নাটকে বাঙালীর এই নিজস্ব জীবনথারাকেই রূপায়িত করিয়া তুলিয়াছেন।

## তৃতীয় অধ্যায়

[ বুদ্ধিপ্রধান ব্যঙ্গমূলক প্রহসন-রচনায় মলিয়ারের অঙ্গসরণ ]

রামানারায়ণ, মধুসূদন ও দীনবন্ধুর রচনায় যে যুগের সৃষ্টি হইয়াছিল, তাহাকে বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের আদিযুগ বা উন্মেষযুগ বলা যাইতে পারে। ইহাদের প্রভাব পরবর্তী কালের প্রহসন-সাহিত্যে যে পড়ে নাই, তাহা নহে। তবে পাশ্চাত্য দেশীয় একজন মহাশক্তিমান নাট্যকারের রচনার প্রভাবে বাংলা সাহিত্যে নূতন ধারার প্রহসন-কমেডী রচিত হইতে আরম্ভ করিল। ইনি ফরাসী নাট্যকার মলিয়ার ( Jean Baptiste Poquelin de Molière )।

মোটামুটি ভাবে মলিয়ারের গ্রন্থের অঙ্গবাদ দিয়াই বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের এই দ্বিতীয় যুগ বা মধ্যযুগের সূচনা হয়। কেহ কেহ মলিয়ারের অঙ্গসরণে স্বাধীনভাবে নাটক রচনা করিয়াছেন, কেহ বা মলিয়ারের

বিষয়বস্তুকে পৌনে-ঘোল-আনা বজায় রাখিয়া তাঁহার  
বাংলা সাহিত্যে  
মলিয়ারের প্রভাব  
নাটকের স্থান-কাল ও পাত্র-পাত্রীর নাম-ধাম পরিবর্তিত  
করিয়া উহাকে দেশোপযোগী করিয়া লইয়াছেন। সে  
যাহাই হউক, মলিয়ার যে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে বিশেষ প্রভাব বিস্তার  
করিয়াছেন, একথা আমরা সকলে স্বীকার করিতেই হইবে। হেরাসিম্  
লেবেডেফ যখন বাংলা রঙ্গমঞ্চের ও অভিনয়ের সূচনা করেন, তখন তিনি  
'Love is the Best Doctor' বইখানির অঙ্গবাদ দিয়াই তাঁহার অভিনয়ের  
সূচনা করিয়াছিলেন বলিয়া প্রসিদ্ধি আছে। কিন্তু এই গ্রন্থখানি মলিয়ারের  
L' Amour Medecin-এর অঙ্গবাদ কিনা, তাহা জানা যায় না। তবে  
রামানারায়ণ, মধুসূদন ও দীনবন্ধু যখন নাটক ও প্রহসন-রচনায় প্রসিদ্ধি  
লাভ করিয়াছেন, সেই সময়েই বাঙালী নাট্যকার মলিয়ারের অঙ্গসরণ  
এবং অঙ্গসরণে প্ররুত হইলেন। নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের (যতীন্দ্রমোহন  
বহুর নামে প্রচলিত) 'বুঝলে কি না?' প্রহসন বাংলা ১২৭৩ সালে  
রচিত হয়। বাংলা ১২৮৮ সালে রাজকৃষ্ণ দত্ত মলিয়ারের 'Le Medicin  
Malgre Lui' 'The Mock Doctor'-অবলম্বনে তাঁহার 'যেমন যোগ  
তেমনি রোজা' প্রহসনখানি রচনা করেন। ইহাকে রচনা না বলিয়া  
আক্ষরিক অঙ্গবাদ বলিলেই ভাল হয়। মলিয়ারের অঙ্গসরণ করিয়া  
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহার 'কিঞ্চিৎ জলযোগ' নামক প্রহসনখানি রচনা করেন  
১৮৭২ খৃষ্টাব্দে। তাঁহার দ্বিতীয় প্রহসন 'এমন কর্ম আর করব না'

(১৮৭৭ খৃঃ) পরবর্তী কালে ‘অলীক বাবু’ নামে প্রকাশিত হয়। তাঁহার তৃতীয় মৌলিক প্রহসন ‘হিতে বিপরীত’ (১৮৯৬ খৃঃ)। মলিয়ারের ‘লা বুর্জোয়া জাঁতিয়াম’ এবং ‘মারিয়াজ্ ফোর্সে’-অবলম্বনে তিনি যথাক্রমে ‘হঠাৎ নবাব’ এবং ‘দায়ে পড়ে দারগ্রহ’ নামক প্রহসন রচনা করেন।

এই প্রসঙ্গে আমরা একটি বিষয়ের আলোচনা করিব। শেক্সপীয়ারের কমেডী এবং ইংরাজী সাহিত্যের ‘Restoration comedy’-গুলি বাদ দিয়া বাঙালী নাট্যকার মলিয়ারের অত্মসরণ এবং অত্মকরণের দিকে ব্লুঁকিয়া পড়িলেন কেন? ইহার অতি সহজ ও স্বাভাবিক উত্তর এই যে, মলিয়ারের রচনায় বাঙালী নাট্যকরণ আপন যুগোচিত ধারণা-ভাবনা এবং তাহার প্রকাশের উপযুক্ত বাহনের সন্ধান পাইয়াছিলেন। মলিয়ারের রচনার উদ্দেশ্য এবং প্রকাশভঙ্গীর আলোচনা করিলেই আমরা তাহা বুঝিতে পারিব।

মলিয়ার মুখ্যতঃ ব্যঙ্গরসিক। তাঁহার ব্যঙ্গের উদ্দেশ্য কি? কাহাদের উপর তাঁহার ব্যঙ্গবাণ বর্ষিত হইয়াছে? তিনি কি ভাঙিতে চাহিয়াছেন, না গড়িয়াছেন? এই সকল প্রশ্নের দিকে দৃষ্টি রাখিয়া আমরা মলিয়ারের নাট্য-সমালোচনায় প্রবৃত্ত হইব। তাহা হইলে আমরা দেখিতে পাইব যে, বাংলা নাট্যসাহিত্যে মলিয়ারের অত্মকরণ এবং অত্মসরণ কতখানি প্রয়োজনীয় হইয়া পড়িয়াছিল।

মলিয়ার ছিলেন সবচেয়ে ‘Anti-Romantic’ বা অকারণ ভাবোচ্ছাস-বিরোধী, নিছক ‘বাস্তবধর্মী’ নাট্যকার। সমাজ-জীবনের বা ব্যক্তি-জীবনের কোনো প্রকার উৎকেন্দ্রিকতা, অহিমাত্রিকতা বা মলিয়ারের বৈশিষ্ট্য

অভিচারিতা তিনি সহ্য করেন নাই। সমাজের কল্যাণকর শাস্ত্রত রূপে তিনি বিশ্বাসী ছিলেন। মানুষ তাহার ব্যক্তিগত স্বার্থপরতা, লোভ, কপটতা, বোকামি এবং ছুরাশা প্রভৃতির বশবর্তী হইয়া সমাজের কল্যাণকর নীতি যখনই অহিক্রম করিতে চাহিয়াছে, তখনই তাহার অঁচরণ অশোভন, অসঙ্গত ও হাস্যকর হইয়া উঠিয়াছে। আবার, সমাজের বা ধর্মের নীতিব নামে যাহারা জনগণকে প্রতারণা করিয়াছে, মলিয়ার তাহাদিগকেও দণ্ডা করে নাই। মলিয়ার ব্যক্তি-জীবনে ও সমাজ-জীবনে স্বাধীনতার পূজারী, কিন্তু স্বাধীনতা-অর্থে স্বেচ্ছাচারিতা নয়। সমাজনীতির নামে যাহারা অজ্ঞ ও অন্ধ জনগণকে প্রতারণা করিয়াছে, মলিয়ার তাহাদিগের কদম্ব-রূপে মানুষের সম্মুখে উদ্ঘাটন করিয়াছেন। আবার, যে অযোগ্য ব্যক্তি প্রকৃত গুণে বড় না হইয়া অকারণ অসঙ্গত অন্ধ অত্মকরণের

যারা ময়ূরপুচ্ছধারী কাক সাজিয়া প্রকৃত বড়দকে বাদ করিয়াছে, মলিয়ার তাহাকে লইয়া বাদর-নাচ নাচাইয়াছেন। তিনি সমাজ, রাষ্ট্র ও ধর্মের প্রকৃত ভ্রাত-নীতিকে বাদ করেন নাই; বাদ করিয়াছেন উহার বিকৃতিকে।\* মলিয়ারের রচনায় সমাজের ব্যাপক রূপ দেখিতে পাই! সামাজ্য কাঠুরিয়া হইতে রাজ-পুরোহিত পর্যন্ত তাঁহার রচনায় স্থান পাইয়াছে। রাজতন্ত্রের মধ্যে জন্মগ্রহণ করিয়াও রচনার দিক্ দিয়া মলিয়ার ছিলেন গণতন্ত্রী। মধ্যবিত্ত সমাজ তাঁহার রচনায় বেশী স্থান জুড়িয়া বসিয়াছে।\*\*

মলিয়ারের বিষয়বস্তুর জন্ত তাঁহার রচনার আদিকেরও নিজস্ব বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাইয়াছে। মলিয়ার তাঁহার পূর্ববর্তী গ্রীক ও রোমান নাট্যকার প্লাটাস, টেরেন্স প্রভৃতির শৈলী যেমন গ্রহণ করিয়াছেন, তেমনি নিজস্ব স্বজনী প্রীতিভার বলে উহার পরিবর্তন ও বিবর্ধনও করিয়াছেন অনেকখানি। ইংরেজী রেস্টোরেশ্যন্ কমেডীর উপর মলিয়ারের প্রভাব পড়িয়াছিল কি পড়ে নাই—ইহা লইয়া সমালোচক-মহলে মতভেদ যথেষ্টই রহিয়াছে। তবুও একথা সকলেই স্বীকার করিয়াছেন যে, রেস্টোরেশ্যন্ কমেডীর শৈলী হইতে মলিয়ারের রচনাশৈলীর ভিন্নতা রহিয়াছে। সেই ভিন্নতাটুকুর বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ করিলে আমরা বুঝিতে পারিব বাঙালী নাট্যকারগণ জন্মসূ, গোল্ডস্মিথ, সেরিডান প্রভৃতিকে অনুসরণ না করিয়া কেন মলিয়ারের দিকে ঝুঁকিয়া পড়িয়াছিলেন।

কোন বিশেষ ব্যক্তির চরিত্রের অসঙ্গতিই শুধু মলিয়ারের নাটকের হাস্যরস উৎসারিত করে নাই, এই চরিত্রকে মলিয়ার রূহন্তর সামাজিক

\* Moliere is the supreme anti-romantic and all his work is a defence of the social order against the inroads of individualism. He ruthlessly tears down the meretricious veil which fools, hypocrites and romantics would interpose between man and reality of life... Moliere talks to the plain man in the language which he understands, the language of calm common sense.....Freedom for him is not the right to sacrifice society to one's amour de soi, nor it is necessary.....to "betray one's soul" in a blind subservience to the demands of the crowd. Freedom is for Moliere a very sacred thing..... He pointed out that the function of the comic author was not to satirise ideals, but the vicious distortion of ideals.

Introduction by Prof. F. C. Green to Moliere Comedies, translated by H. Baker and J. Miller, pp. xv-xvii.

\*\* Despite the royal patronage accorded to Moliere, therefore, and despite the writing of several of his plays specially for the detection of the court, the strength of this Classical French drama rests in its power to take into account all classes in the community.

—World Drama, A Nicoll, p. 335.

পটভূমিকার স্থাপন করিয়া তাহাকে সমাজের ঐতিহাসিক-হিসাবে উপস্থাপিত করিয়াছেন। তাই মলিয়ারের সৃষ্ট চরিত্রগুলির আবেদন ব্যাপক। এই চরিত্রগুলি যে শুধু অসঙ্গতিজনিত হাস্যরস সৃষ্টি করিয়াছে, তাহা নহে, উহাদের সৃষ্ট হাস্য, জগৎ, জীবন ও সমাজ-সম্বন্ধে গুরু-গম্ভীর চিন্তার উদ্রেক করে।<sup>১</sup> অধ্যাপক নিকলের ভাষায় বলিতে গেলে, মলিয়ারের সৃষ্ট চরিত্রগুলি আমাদের কাছে শুধু তরল হাস্যই পরিবেশন করে নাই, বিপজ্জনক চরিত্র-সম্বন্ধে আমাদের কাছে সাবধান করিয়াছে।\* মলিয়ার শুধু রস-স্রষ্টা নহেন,—সমাজ, ধর্ম ও রাষ্ট্র-সংস্কারের গুরুদায়িত্ব তিনি গ্রহণ করিয়াছিলেন তাঁহার হাস্যরসাত্মক রচনায়। তিনি শুধু তাঁহার সময়কার সমাজের ব্যক্তি ও সমষ্টির চরিত্রের ভুলটুকু ধরাইয়া দিয়া নিশ্চিন্ত হন নাই, তিনি ব্যক্তি ও সমাজকে সংশোধন করিয়াছেন। তাই অনেক সময়ে দেখা গিয়াছে যে মলিয়ারের নাটকে ঘটনার ঘনঘটা, চরিত্রের জটিলতা ও বৈচিত্র্য সংলাপের মুখরতায় ঢাকা পড়িয়াছে। নাট্যকারের বক্তব্যই চরিত্রগুলির মুখে প্রকট হইয়া উঠিয়াছে।<sup>২</sup> এই দিক দিয়া মলিয়ার ইব্‌সেন, অস্কার ওয়াইল্ড এবং বার্নার্ড শ'র অগ্রদূত। অবশ্য ইহাদের সঙ্গে যুগগত, ভাবগত এবং তাহার ফলে শৈলীগত পার্থক্যও মলিয়ারের অনেকখানি আছে। মলিয়ার শ'এর মতো বুদ্ধি-সর্বস্ব না হইলেও, তিনিই প্রথম নাটকে সমাজ ও ব্যক্তির চরিত্রগত অসঙ্গতি, দুর্বলতা, কপটতা, স্বার্থপরতা ধরাইয়া দিয়া আধুনিক কালের বুদ্ধিসর্বস্ব সমস্তানাট্যের স্রষ্টাপাত করেন। তাঁহার Man-hater (Le Misanthrope)-নাটকখানির মধ্যে যে শ'এর নাট্যশৈলীর পূর্বাভাস রহিয়াছে—একথা অবশ্যই স্বীকার করিতে হইবে। মলিয়ারের অস্তিত্ব রচনার মতো ইহা লঘুনাট্য নয়, ভাবে ও ভাষায় ইহা নিতান্ত গুরুগম্ভীর।

যখন সমাজে দুই বিপরীত ভাবধারার মধ্যে সংঘাত দেখা দেয়, তখন একটি বিপত্তির বা বিশৃঙ্খল অবস্থার সৃষ্টি হয়। একদল লোক থাকে যাহারা কিছুতেই সমাজের বিবর্তন বা পরিবর্তন মানিয়া লইতে পারে না, যুগে-ধরা, পচা, জীর্ণ প্রাচীন পদ্ধতি, রীতি-নীতি, আচার-আচরণ, ধারণা-ভাবনা তাহাদিগকে ভূতের মতো পাইয়া বসে, সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে তাল রাখিয়া তাহার চলিতে পারে না। তাই তাহাদের আচরণে রাশিরাশি অসঙ্গতির সৃষ্টি হয়।

\* In Tartuffe Moliere seeks to arouse laughter that he may warn his fellows of an insidious danger. —World Drama, A. Nicoll, p. 327.

ঐ অসঙ্গতি চরিত্রের দুর্বলতাপ্রসূত, তাই উহা ব্যঙ্গহাস্যের উদ্রেক করে। আবার, অভ্যুৎসাহী অতিপ্রগতিবাদিগণও অন্ধ, তাহারা প্রাচীনতার সব-কিছুকে পরিহার্য আবর্জনা বলিয়া মনে করে। তাই দীর্ঘস্থিরভাবে বিচার-বুদ্ধির প্রয়োগ করিয়া তাহারা কোন কিছুকে গ্রহণ বা বর্জন করিতে পারে না। তাহারা একটা ঘোঁক বা আবেগের বশে অন্ধ অন্ধকরণে তৎপর হয়, তাহাদের চরিত্রের অসঙ্গতিও তাই বিজ্ঞজনের হাসির উদ্রেক করে। অচলপ্রতিষ্ঠ প্রাচীনতা-প্রীতি এবং যুক্তিবিহীন উগ্র-আধুনিকতা—এই উভয়বিধ অতিচারিতাই তীব্র অসঙ্গতির পরিচায়ক। তাই ছই বিপরীতমুখী সভ্যতার সন্ধিক্ষেপে কমেডী-প্রহসনের উৎপত্তি এবং উন্নতি হওয়া নিতান্ত স্বাভাবিক।

এই সন্ধিযুগে মানুষের কয়েকটি প্রবৃত্তির অপব্যবহারও হয়। শুধু সন্ধিযুগে নয়, উহা বোধ হয় সর্বযুগেই চাইয়া থাকে। মানুষের একটি স্বাভাবিক প্রবৃত্তি হইল শ্রেষ্ঠদের অনুসরণ করা। আর, এই ব্যাপারে সাধারণ মানুষ বিচারবুদ্ধির ধার বড় একটা ধারে না। তাহারা যাহাদের শ্রেষ্ঠ বলিয়া মনে করে, বিনা বিচারে, বিনা প্রমাণে তাহাদের অনুসরণ করিয়া চলে। প্রসঙ্গতঃ, শ্রীকৃষ্ণের একটি প্রসিদ্ধ উক্তি এখানে আমরা স্মরণ করি,—‘স যৎ বা প্রমাণং কুরুতে লোকস্তদনুবর্ততে।’ আবার, সংস্কার যখন বহুদিনের আচরিত কুলক্রমাগত বিশ্বাসে পরিণত হয়, তখন তাহা সবচেয়ে ভদ্রাবহ আকার ধারণ করে। চোখে আঙুল দিয়া স্বরূপ উদঘাটন করিয়া দেখাইয়া দিলেও অনেক সময়ে মানুষ চিরিচরিত ধারণার বাহিরে যাইতে পারে না। বিশেষ করিয়া ধর্মনীতির ব্যাপারে এই অন্ধত্ব অতি প্রবল। ইহা শুধু সাধারণ অসঙ্গতি-জনিত হাস্যরস সৃষ্টি করে না, মানুষের চরিত্রের এই অন্ধ বিশ্বাসজনিত দুঃপনের অসঙ্গতির প্রয়োগ লইয়া স্বার্থপর ধর্মধ্বজিগল যখন নিজেদের কাম ও বিষয়-বাসনা চরিতার্থ করিয়া লয়, তখন আমরা আর হাসিতে পারি না, হাসিতে হাসিতে কাঁদিয়া ফেলি। যুগ-পরিবর্তনের মুহূর্তে তাই বক-ধার্মিকের দল সমাজের সরলবিশ্বাসী জনগণকে প্রতারণা করিয়া নিজেদের দুঃখ-সন্ধি চরিতার্থ করে।

আর এক ধরনের দুর্বলতাও মানুষের সহজাত। ক্ষমতা, যোগ্যতা বা দক্ষতা নাই, অথচ বড়র অনুকরণ করিয়া নিজের গুরুত্ব জাহির করার বাসনা মানুষের অন্তরে স্বতঃস্ফূর্ত। এই স্বাভাবিক প্রেরণাবশে অতি সাধারণ ব্যক্তিও ‘হঠাৎ নবাব’ হইবার জন্ত অসঙ্গত আচরণ করে। কিন্তু সবচেয়ে কৌতূহলের বিষয় এই যে, ঐ ব্যক্তি যে পরিবেশের নিকট হইতে বাহবা পাইবার আশায়

ঐক্য আচরণ করিয়া থাকে, সে পরিবেশ কিন্তু তাহাকে চেনে, তাই তাহার উহাকে লইয়া ব্যঙ্গ করে। উহার দুর্বলতার স্বযোগ লইয়া উহাকে শোষণ করে, প্রভাবিত করে, কিন্তু নিজেদের স্বার্থসিদ্ধির জন্যই উহাদের ভুল ভাঙার না।

মলিয়ারের নাটকে আমরা এই সমস্ত ধরনের চরিত্রের সন্ধান পাই। সকল রকমের পরিবেশ সৃষ্টি করিয়া তিনি সমাজের স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়াছেন। গ্রাম্য নারী সহরে আসিয়া নাগরিকাদের অহুকরণে রোমান্টিক নায়িকা সাজিবার হাস্তকর প্রচেষ্টা করিয়াছে, কিন্তু তাহার ফলে ইতরজনের দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছে। অতি সাধারণ নাগরিক জর্ডন। বীর এবং ভদ্র সমাজের মুখ সে কখনও দেখে নাই, নিজের যাহা কিছু অর্থ সে ব্যয় করিতেছে ‘হঠাৎ নবাব’ হইয়া উঠিবার জন্য। ফিলামিন্টা সাধারণ নারী, কিন্তু বিহুসী মহিলা সাজিবার জন্য সে উঠিয়া পাড়িয়া লাগিয়াছে। বাড়ীর চাকরানীকে সে বিজ্ঞ ভাষা শিখাইতে পারিতেছে না বলিয়া তাহাকে তাড়াইয়া দিতেছে। সংসারের শাস্তি যে তাহাতে একেবারে নষ্ট হইতেছে, সেদিকে তাহার এতটুকুও দৃষ্টি নাই। এই শিক্ষাভিমানিনীরা আর যাহা কিছুই হউন, স্নগৃহীণী নহেন। স্বামী-পুত্র-পরিজনকে খুশী করিয়া স্নেহের সংসার বাধিয়া চলার নীতি ইহারা অনেক দিন হইল ত্যাগ করিয়াছেন। অন্তঃপুরিকার নিভৃত পবিত্র কক্ষকে ইহারা আডাধানায় পরিণত করিয়াছেন। হাস্তরসিক, বুদ্ধিমান এবং পাণ্ডিত্য বলিয়া ইহারা যাহাদিগকে গৃহমধ্যে বরণ করিয়াছেন, তাহার মূর্থ ভাঁড় ভিন্ন কিছুই নয়। কবি-নামধেয় একটি অপদার্থকে ফিলামিন্টা আবিষ্কার করিয়াছে, কিন্তু এই অন্ধ চরিত্রের মর্মমূলে এমনই বাসা বাধিয়াছে যে মূর্থ ভাঁড় খ্রিস্টোমিনের নিকট ফিলামিন্টা তাহার গুণবতী কন্যাকে বিবাহ দিবার সংকল্প করিয়াছে। কোতুকের বিষয় এই যে ফিলামিন্টার এই অসদ্ব্যবহারের জন্য তাহার স্বামীর দুর্বলভাজনিত নীরব সমর্থনই দায়ী। আধুনিকতার নামে উচ্ছ্রান্ততার বশা আসিয়া ব্যক্তি, দম্পতী ও পরিবারের জীবনে কেমন ভাঙন ধরাইতেছে, মলিয়ার তাহা দেখাইয়াছেন। মাইকেল মধুসূদনের যুগ-জিজ্ঞাসা যেন অনেক আগে মলিয়ারের মুখে ফুটিয়া উঠিয়াছিল,— ‘একেই কি বলে সভ্যতা?’ কপট সাধু প্রভাকর টার্টুক, মহাপ্রভু যীশু খ্রিস্টের নামে সে নিজেব কুপ্রভুত্বগুলির পোষকতা করিয়া লইতেছে। মুখে তাহার বাইবেলের বাণী, বাহিরের আচরণে তাহার সমস্তদের অহুসরণ, কিন্তু অন্তরে অন্তরে সে শয়তানের মূর্তি বিগ্রহ। সবল ধর্মবিশ্বাস মাহুযকে

এত অন্ধ করে যে, এই ধর্মধ্বজীদের কপট বাক্যেই সে বিশ্বাস স্থাপন করে, পুত্র, কন্যা, স্ত্রী প্রভৃতি আপন জন বিপরীত সাক্ষ্য-প্রমাণ দিলেও তাহাদের চেতনা হয় না। অরুণ্ ঠিক এমনি একটি সরলবিশ্বাসী লোক। পুত্র ডেমিস্ পিতার নিকট অভিযোগ করিতেছে যে, অরুণনের চক্ষে যে দেবতা সেই টারটুফের তাহার মাতার অর্থাৎ অরুণনের স্ত্রীর নিকট অশোভন প্রস্তাব করিয়াছে। স্ত্রীও শেষশব্দ পুত্রের সমর্থন করিল, কিন্তু টারটুফের একখানি কপট উক্তিই স্ত্রী ও পুত্রের অভিযোগ কোথায় ভাসিয়া গেল! অরুণ্ মনে করিল, একজন সদাশয় ব্যক্তিকে কলঙ্কিত করিবার জন্য ইহা তাহার স্ত্রী-পুত্রের জঘন্য ষড়্‌যন্ত্র। মাহুঘের অন্ধবিশ্বাস ও ভক্তি কোথায় গিয়া পৌছিতে পারে! অরুণ্ মনস্থ করিল, এই টারটুফের সহিত তাহার কন্যা মেরিয়ানার বিবাহ দিবেই, বরং তাহার বাড়ীঘর বিষয়-সম্পত্তি সমস্তই এই মহাপুরুষকে দান করিয়া সে ঈশ্বরের পবিত্র ইচ্ছা পূর্ণ করিবে। মলিয়ার শুধু মানবচরিত্রের এই মর্মগত অসঙ্গতির চিত্র উদ্ঘাটন করিয়া হিউমারের হাসি সৃষ্টি করিয়াই ক্ষান্ত হন নাই, তিনি ধর্মধ্বজীদের প্রতারণার স্বরূপ উদ্ঘাটন করিয়া তাহাদিগকে শাস্ত দিয়া তবে ক্ষান্ত হইয়াছেন। অরুণনের মূর্থতা এবং অন্ধত্বের চরম শাস্তি তাহার বিষয়-সম্পত্তি এবং ঘরবাড়ী এই প্রতারকের হস্তগত হওয়ায় নয়, প্রকৃতি তাহার প্রতি অপূর্ব প্রতিশোধ লইয়াছে। যে অরুণ্ অন্ধত্ববলে নিজের স্ত্রী-পুত্রের কথা বিশ্বাস করিতে পারে নাই, নিজের চোখে সে যখন তাহার স্ত্রীর প্রতি টারটুফের অন্ধ আসক্তিজনিত অন্ত্রায় আচরণের উদ্যোগ দেখিয়া ক্ষেপিয়া উঠিল, নিজের মাকে কিন্তু সে তখন নিজের চোখে দেখা এই ঘটনাটি বিশ্বাস করাইতে পারিল না। সামাজিক সংস্কারের যে অন্ধ শক্তি অরুণনের বিভ্রান্তি ঘটাইয়াছিল, তাহার মায়ের উপর সেই একই শক্তির প্রতিক্রিয়া চলিতেছে। ইহা সাধারণ মানুষের পক্ষে দুর্বৃত্তক্রম্য, অনভিব্য। সুতরাং মলিয়ার শুধু মানবচরিত্রের বাহিরের অসঙ্গতি লইয়া বাদ করেন নাই, তাঁহার রচনা comedy of manners নয়,—comedy of character। মানব-চরিত্রের অন্ধকার গিরিগহবরে মলিয়ারের দীপ্ত চক্ষুর সন্ধানী দৃষ্টি প্রবেশ করিয়াছে। তাই মলিয়ারের নাটক আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক নাটকের অগ্রদূত। তাঁহার নাটকে অসঙ্গতি চরিত্রের বাহির হইতে আরোপিত নয়, অর্থাৎ আচরণের কতকগুলি অসঙ্গতি বা উৎকেন্দ্রিকতা দেখাইবার জন্য কল্পনার আশ্রয়ে উহা পাত্রপাত্রীর উপর বাহির হইতে চাপাইয়া দেওয়া



হয় নাই, চরিত্রের স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তি-হিসাবে ঐ অসঙ্গতি তাহাদের আচরণে, ধারণা-ভাবনায় আপনা হইতে বিকশিত হইয়া উঠিয়াছে। প্রকৃতিসজাত বনফুলের মতো উহার স্বাভাবিক বিকাশমাত্র। মলিয়ারের সৃষ্টি তাই কল্পনাসমৃদ্ধ রোমাটিক নাটক নয়, উহা বাস্তবতায় সমৃদ্ধ জীবন-নাট্য।

উপরিলিখিত আলোচনা হইতে আমরা সহজেই অনুমান করিতে পারিব, বাংলা প্রহসন-কমেডীতে মলিয়ারের অনুসরণ কেন চলিল। এক কথায় বলা যায়, ঊনবিংশ শতাব্দীর বাংলাদেশে মলিয়ারের অনুসরণ অবশ্যস্তাব্য হইয়া পড়িয়াছিল।

বাংলাসাহিত্যের আদি যুগের নাট্যকার রামনারায়ণের ‘কুলীন-কুল-সর্বস্ব’ নাটক-রচনার মূলেও প্রচ্ছন্নভাবে মলিয়ারীয় দৃষ্টিভঙ্গি ছিল, যদিও পণ্ডিত মহাশয় মলিয়ারের রচনার সঙ্গে পরিচিত ছিলেন না বলিয়া আমরা ধরিয়া লইব। রামনারায়ণ সংস্কৃত প্রহসনের দ্বারা প্রভাবান্বিত হইয়াছিলেন, তাহা আমরা দেখিয়াছি। সংস্কৃত প্রহসনের যে আলোচনা আমরা করিয়াছি, তাহা হইতে আমরা সহজে এই সিদ্ধান্তে আসিতে পারিব যে মলিয়ার যে দৃষ্টিভঙ্গি দিয়া ব্যক্তি ও সমাজকে দেখিয়াছেন, সংস্কৃত প্রহসনেও সেই দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় আছে। সংস্কৃত প্রহসনগুলি প্রায়শঃ প্রহসনের সীমা অতিক্রম করিয়া কমেডীতে উন্নীত হয় নাই। আর মলিয়ারের রচনা শুধু প্রহসন হয় নাই, কমেডী হইয়াছে। তাই বাংলা প্রহসন-কমেডীতে সংস্কৃতের অনুসরণ না হইয়া মলিয়ারের অনুসরণ চলিল। ইহার একটি কারণ এই যে সংস্কৃত সাহিত্যের যে কয়খানি শ্রেষ্ঠ প্রহসনের সন্ধান আমরা আজ পাইতেছি, ঊনবিংশ শতকের বাংলা নাটক-প্রহসন-রচনার আদি ও মধ্যযুগে বাঙালী সমাজে ঐ প্রহসনগুলির পরিচয় ছিল না। থাকিলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ অন্ততঃ তাহার অনুবাদ করিতেন। ইহা ছাড়া আর একটি বড় কারণ আছে—সংস্কৃত প্রহসনগুলির সহিত তৎকালীন বাঙালী নাট্যকারগণের পরিচয় থাকিলেও তাহারা মলিয়ারের অনুসরণই করিতেন। সংস্কৃত প্রহসনগুলি শিল্পসৃষ্টি-হিসাবে যথেষ্ট উন্নত হইয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু ঐগুলির মধ্যে ভারতীয় সমাজজীবনের ব্যাপকতর রূপের সন্ধান আমরা পাই না। সমাজের এক ক্ষুদ্র ভগ্নাংশ লইয়াই সংস্কৃত প্রহসন-গুলির উৎপত্তি। ব্যভিচার, পানদোষ, ধর্মীয় রীতিনীতির বিকৃতি ইত্যাদিই সংস্কৃত প্রহসনে হাশ্বরস যোগাইয়াছে। হয়তো তৎকালীন ভারতীয় জীবনে ঐগুলিই প্রধান বা অল্পপেক্ষণীয় সমস্তরূপে দেখা দিয়াছিল, তাই সে

যুগের ভারতীয় সাহিত্যে উহা লইয়া গ্রহসন রচিত হইয়াছে। প্রাচীন গ্রীক এবং ল্যাটিন সাহিত্যেও গ্রহসনের বিষয়-বৈচিত্র্য বিশেষ কিছুই ছিল না। তাই প্রায়ই যমজ ভ্রাতাদের চিনিতে ভুল, চাকর-বিপর্ষয়, বৃদ্ধ পিতার নিবুদ্ধিতা এবং তরুণী কন্যার প্রেমপ্রসঙ্গ প্রভৃতি লইয়া গ্রীক ও রোমান গ্রহসন রচিত হইত। অবশ্য এরিস্টোফিনিস্ তাঁহার কমেডীতে সমাজ ও রাষ্ট্রের সমালোচনা করিয়াছেন। কিন্তু তৎকালীন সমাজ ও মলিয়ারের সমাজ এক ছিল না, থাকিবার কথাও নহ। যুগ-পরিবর্তনের ফলে সামাজিক বিবর্তনও অবশ্যস্বাভাবী। কিন্তু মলিয়ারের সম্মুখে যে সকল সামাজিক, ধর্মনৈতিক এবং রাষ্ট্রীয় সমস্যা দেখা দিয়াছিল, ঊনবিংশ শতকের বাঙালী নাট্যকারের সম্মুখেও উপস্থিত হইয়াছিল ঐ একই রকম সমস্যা।

বাংলার মুসলমান রাজত্ব রাজনৈতিক বৃর্ণিধায় সৃষ্টি করিয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু হিন্দুর সমাজ ও ধর্মজীবনে যুগান্তকারী বিপ্লব সৃষ্টি করিতে পারে নাই। সাধারণের জীবনযাত্রার রঞ্জে রঞ্জে ঐন্দ্রিয়িক ধর্মবিশ্বাস এবং আচার-আচরণ অল্পপ্রতিষ্ঠ হইয়া ভিতর ও বাহির হইতে হিন্দু-জীবনকে পরিবর্তিত করিয়া তুলিতে পারে নাই। কিন্তু ঊনবিংশ শতকের

বাংলা গ্রহসন  
উৎপত্তির মূলে  
যুগপ্রভাব

ইংরাজী সভ্যতা বাংলার, তথা ভারতীয় সমাজজীবন ও রীতিনীতি ধর্মবোধের মর্মগূল আন্দোলিত করিয়া তুলিল। বাঙালী নিজের চিরানুচিত সংস্কারগুলি যেমন প্রাণপণে ধরিয়া রাখিতে পারিতেছিল না, তেমনি ত্যাগ করিতেও

পারে নাই। একদিকে নবাবগত ইংরেজী সভ্যতার ফেনিল উদ্ভাদনায় একদল তরুণ উৎকেন্দ্রী হইয়া ভাসিয়া গেল, অন্যদিকে প্রাচীন রক্ষণশীলের দল যুগোচিত দর্শন-বিজ্ঞানের ভাবধারায় নিজেদের প্রাচীন রীতিনীতি-সংস্কারাদির সমর্থন করিতে লাগিলেন। রামমোহন রায়ের ব্রাহ্মধর্মকে বিদেশীয় খৃস্টীয়ধর্ম ও নীতিবোধের ভারতীয় সংস্করণ বলিলে খুব বেশি অন্তর্য হইবে বলিয়া আমি মনে করি না। মহামতি বিজ্ঞানসাগরের বিধবাবিধাহ-প্রচলনের প্রচেষ্টা এই নবজাগ্রত যুগধর্মেরই ফল। একদিকে সমাজের অকল্যাণকর দুইপ্রথাগুলির বিসর্জনের মধ্য দিয়া এবং নবাবগত সভ্যতার মঙ্গলপ্রদ দান গ্রহণ করিয়া বাঙালী নিজের ধারণা-ভাবনা ও জীবন-চলনাকে যুগোপযোগী করিয়া লইতেছিল, অন্যদিকে ইহার বিপরীত প্রচেষ্টাও দেখা দিয়াছিল। পণ্ডিত শশধর তর্কচূড়ামণির বৈজ্ঞানিক হিন্দুধর্ম-বিশ্লেষণ এই প্রতিক্রিয়ারই রূপ। এই দুই অতিবিপরীত মেরুযাত্রীদের

আচার-আচরণে, ধারণা-ভাবনায়, বাক্য ও কর্মে অতিমাত্রিকতা এবং অসঙ্গতি স্বাভাবিকভাবে প্রকাশ পাইয়াছিল। সেই অসঙ্গতি-অবলম্বনে শ্রেষ্ঠ প্রহসন-সাহিত্য অবশ্যই গড়িয়া উঠিতে পারিত। রামনারায়ণ-মধুসূদন-দীনবন্ধু তাহার সূচনা করিয়াছিলেন। তাঁহারা মল্লিয়ারকে অল্পসরণ না করিয়াও যুগের প্রেরণাবশে মল্লিয়ারের সহধর্মিণী অর্জন করিয়াছিলেন। কিন্তু মধু-দীনবন্ধুর মধ্যে প্রহসন-রচনার যে উৎকৃষ্ট ক্ষমতার প্রকাশ আমরা দেখিলাম, উৎকৃষ্ট উত্তরসাধকের অভাবে সেই ক্ষমতা বাংলা সাহিত্যকে সমৃদ্ধ করিল না। পরবর্তী কালে যাহারা প্রহসন রচনা করিলেন, মধু-দীনবন্ধুর মতো অকৃত্রিম সমবেদনা ও সমাজচেতনা তাঁহাদের মধ্যে দেখা গেল না। তাই মধু-দীনবন্ধুর উত্তরাধিকারী তাঁহারা যেমন হইতে পারিলেন না, তেমনি মল্লিয়ারকেও সার্থক অল্পসরণ তাঁহারা করিতে পারিলেন না। মল্লিয়ারের মধ্যে সমাজচেতনা, জীবনবোধ, মনস্তত্ত্বজ্ঞান, সংস্কারকের মনোবৃত্তি এবং নাট্যকারের স্বজনী প্রতিভার সার্থক সমাবেশ হইয়াছিল। বাঙালী নাট্যকারগণ এই ফরাসী যুগশ্রষ্টা নাট্যকারের সমকক্ষ হইতে পারেন নাই। তাঁহারা প্রকৃতপক্ষে মল্লিয়ারের নিকট ঋণী এবং মল্লিয়ারকে অতিক্রম করিতে সমর্থ হন নাই।

বাংলা সাহিত্যে প্রহসন-রচনার উপযোগী যুগ ও পরিবেশের সৃষ্টি হইলেও যে বাঙালী এই যুগে উৎকৃষ্ট প্রহসন রচনা করিতে পারিল না, তাহার কারণ অনেক। শুধু যে উৎকৃষ্ট নাট্য-প্রতিভার অভাব ছিল, অর্থাৎ শক্তিমান নাট্যকারের আবির্ভাব বাংলায় হইল না, তাহাই নয়, প্রহসনকার বা কমেডী-রচয়িতার যে নিলিপ্ততা থাকা প্রয়োজন, ইহাদের অনেকের

বাংলায় উৎকৃষ্ট  
প্রহসন রচিত না  
হওয়ার কারণ

মধ্যেই তাহা ছিল না। তাই জগৎ এবং জীবন থেকে  
নিজেকে একপার্শ্বে সরাইয়া লইয়া ইহারা কৌতূহলী দ্রষ্টার  
আঁসনে উপবেশন করেন নাই—নিজের রচনার মধ্যকার

জীবন-সমস্রাঘ আপনাদিগকে পূর্ণভাবে লিপ্ত করিয়া ইহারা উগ্র সংস্কারক  
সাজিয়াছেন। তাই ইহাদের রচনায় লেখকের আত্মপ্রকাশ শিল্পসৃষ্টি বার্ষ  
করিয়াছে। ইহারা হাসিতে গিয়া রাগিয়া উঠিয়াছেন, রাগিবার ফলে  
গালাগালি করিয়াছেন; তাই ইহাদের রচনা প্রায়ই সামাজিক নকশা,  
বাদ্যচক্র বা ‘কেঁরিকোচার’ হইয়াছে, সত্যকারের প্রহসন কমেডী হইয়া উঠে  
নাই; অথচ এই যুগে নাটক-প্রহসন নামধের রচনায় বাংলা সাহিত্য ভরিয়া  
গিয়াছিল। ডাঃ সুকুমার সেন মহাশয়ের ‘বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস’ দ্বিতীয়  
খণ্ড পাঠ করিলেই এ-বিষয়ে বিস্তৃতভাবে জানা যাইবে।

যাক। মলিয়ারের কয়েকখানি রচনার অনুবাদ বা প্রামাণ্যবাদ বাংলা নাট্যসাহিত্যের প্রথম যুগে যাহা হইয়াছিল, তাহার মধ্যে মৌলিকতা কিছুই নাই বলিয়া সেগুলির আলোচনা করিব না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ মলিয়ারের অনুসরণে বাংলা সাহিত্যে প্রথম মৌলিক নাটক রচনা করিয়াছিলেন। ঐগুলির আলোচনা অবশ্যই করণীয়।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনগুলির আলোচনা করিতে গিয়া ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য্য মহাশয় অনেক কথা বলিয়াছেন।\* ডাক্তার ভট্টাচার্য্যের মতে মধু-দীনবন্ধুর অনুসরণ করিয়াও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহাদের জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সমাজচেতনের উত্তরাধিকারী হইতে পারেন নাই। তাই জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনের নরনারীগণ সমাজের বাস্তব চিত্র বা জীবন্ত মাহুয নহে। নাট্যকারের অভিনায়ী কল্পনা কতকগুলি অবাস্তব জীব সৃষ্টি করিয়াছে। তাই জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনার স্বাভাবিকতাও খুঁজিয়া পাওয়া কষ্ট।

অবশ্য নাটকে যে সবসময়ে ভ্রবহ বাস্তব জীবনের রূপ দিতে হইবে, তাহা নয়। নাট্যকারের কল্পনা অনেক সময়ে রূপকথার রাজ্য হইতে অতিমূল্যবান নাটকীয় উপাদান সংগ্রহ করিয়াছে। শেক্সপীয়ারের ‘নিদাঘ-নিশীথ স্বপ্ন’, ‘কটক’ প্রভৃতি নাটক তাহার উদাহরণ। একেবারে ভ্রবহ বর্তমান বাস্তব সমাজ হইতে উপকরণ সংগ্রহ না করিলে নাট্যকার অপাণ্ড স্কেনের হন না। তাহা হইলে শেক্সপীয়ার আদৌ নাট্যকার বলিয়া পরিচিত হইতেন না। তবুও জ্যোতিরিন্দ্রনাথকে দোষ দেওয়া কেন? এ কথার উত্তর এই যে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বর্তমানের প্রত্যেক বাস্তব সমাজের নরনারীদের লইয়া যখন প্রহসন রচনা করিয়াছেন, তখন তাঁহার রচনায় এই বর্তমান সমাজের বাস্তব চিত্র মিলিবে না কেন?

একেবারে যে মিলিতেছে না, তাহা নয়। মলিয়ারের ‘The Romantic Ladies’, ‘The Learned Ladies’ প্রভৃতি নাটকে তৎকালীন সমাজের নারীদের উগ্র আধুনিকতার নিন্দা বা ব্যঙ্গের চিত্র পাওয়া যায়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রথম মৌলিক নাটক ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’এর মধ্যেও নাট্যকার তেমনি ঊনবিংশ শতকের নারীপ্রগতি, মত্তপান ও ব্রাহ্ম সমাজের আচরণের নিন্দা করিয়াছেন। ব্রাহ্ম সমাজের নারীপ্রগতির মধ্যে কামের গোপন পদসঞ্চারণ ছিল বলিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ভিন্ন আরও অনেকেই অনুমান করিয়াছেন। ব্রাহ্ম সমাজের অতি আধুনিক আচরণ এবং প্রাচীন রীতিনীতির উপেক্ষা

\* বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাস, মধ্যযুগ, ২য় অধ্যায়ে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর।

যে কোন কোন ক্ষেত্রে সজ্ঞতির সীমা অতিক্রম করিতেছিল, নাট্যকার মনোমোহন বহুর দৃষ্টিতেও তাহা ধরা পড়িয়াছিল। ‘কৈডেলচন্দ্র ঢাকেন্দ্র’-প্রণীত ‘নাগাজ্ঞের অভিনয়’ মনোমোহনের অকারণ গাভ্রদাহের পরিচয় নয়। বাংলার পল্লীসমাজ অর্থাৎ বৃহত্তর বঙ্গের গণ-জীবনের সঙ্গে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের পরিচয় না থাকিলেও তাঁহার ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’-এর নরনারীগুলি যে উনবিংশ শতকের বঙ্গরাজধানীর বাস্তব নরনারী একথা কি করিয়া অস্বীকার করিব? আর তৎকালীন ব্রাহ্মপ্রগতির মধ্যে যে কিছুটা বাড়াবাড়ি ছিল না, এমনও নয়। কলিকাতার সেই শিক্ষিত সমাজের এক ক্ষুদ্র আবেষ্টনীর জীবনকথা যদি জ্যোতিরিন্দ্রনাথের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া থাকে, তবে তাহাকে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সমাজদৃষ্টি বা সমাজ-জ্ঞানের অভাব বলিব না। অভাব জ্যোতিরিন্দ্রনাথের শিল্প-প্রতিভার। যে প্রতিভা থাকিলে জীবনের অতি তুচ্ছ ঘটনাকেও সৌন্দর্যে মহীয়ান করিয়া তোলা যায়, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের তাহা ছিল না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অলীকবাবু’ নাটকের ‘অলীক’ এবং প্রথমনাথ বিনীির ‘স্বতং পিবেৎ’ নাটকের ‘বিজয়নারায়ণ’ একজাতীয় চরিত্র। ‘অলীক’ চরিত্রশ্রেষ্ঠার অক্ষমতার পরিচায়ক, কিন্তু ‘বিজয়নারায়ণ’-চরিত্র লেখকের স্বজন-ক্ষমতায় অপরূপ ভাবে সম্ভাব্য বাস্তবতার সমুজ্জল হইয়া উঠিয়াছে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনায় যেখানে যেখানে অতিরঞ্জনের ফাঁকে ফাঁকে এই সম্ভাব্য বাস্তবতা রক্ষিত হইয়াছে, বাস্তবতা ও কল্পনার সেখানে অপরূপ সমন্বয় হইয়াছে, কিন্তু যেখানে যেখানে সমস্তা ও চরিত্র এই সামঞ্জস্যের সীমা অতিক্রম করিয়াছে, সেই সেই স্থানে নাট্যকারের দুর্বলতা ধরা পড়িয়াছে।

আলোচনার মধ্য দিয়া আমাদের বক্তব্য পরিস্ফুট করিব। ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’ প্রহসনখানির আলোচনাই আমরা প্রথমে করিব। আলোচনার গোড়াতেই আমরা ‘কমেডী’ ও ‘প্রহসনের’ প্রধান পার্থক্যের কথা মনে রাখিয়া অগ্রসর হইব। প্রহসন কমেডী নহে, হাসাইয়া তোলা প্রহসন এবং কমেডী উভয়েরই উদ্দেশ্য, কিন্তু প্রহসনের হাসি নিতান্ত হালকা, জীবনের গভীরে উহা প্রবেশ করে না, অর্থাৎ কোন গভীরতম জীবনসমস্তা লইয়া উহা মাথা ঘামাইয়া ব্যাকুল হয় না। সমাজ-জীবনের বা ব্যক্তি-চরিত্রের যে অসঙ্গতি মারাত্মক অপরাধ নয়, অথচ নিবুদ্ধিতা বা অতিমাত্রিকতার পরিচায়ক, প্রহসন তাহা লইয়া ব্যঙ্গ করিয়া আমোদ অহুভব করে। ইহার মধ্যে পরিহাসের খোঁচা থাকিলেও তাহা বেদনার ক্ষত সৃষ্টি করে না। কিন্তু কমেডীর জীবন-জিজ্ঞাসা এইটুকু নয়। কমেডী চায় হাসির আঘাতে ব্যাধি ও সমষ্টি-জীবনের দোষত্রুটিগুলি

দ্রুতভূত করিয়া সমাজকে সুস্থ, স্বস্থ, আনন্দিত ও প্রাণবান্ করিতে। তাই কমেডীর হাসি গুরুগম্ভীর, উহার কাহিনীতে চরিত্রের পরিণামসূচী বিকাশ অবশ্যজ্ঞাবী। প্রহসন কতকগুলি কৌতুককর পরিস্থিতির মধ্যে পাত্রপাত্রীকে উপস্থাপিত করিয়া তাহাদের বাক্য ও কার্যে পরিস্থিতিকে হাস্যমুখর করিয়া তোলে। চরিত্রগুলি হয়তো যেখানে যেভাবে ছিল, ঠিক সেইখানে সেইভাবে দাঁড়াইয়া থাকে।

মলিয়াত্বের রচনাগুলিকেও আমরা এমনভাবে প্রহসন ও কমেডী এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করিতে পারি। তাঁহার 'The Impostor', 'The Cit Turned Gentleman' প্রভৃতি কমেডী, কিন্তু 'The Mock Doctor', 'Love's the Best Doctor' প্রভৃতি একান্তভাবে প্রহসন। চরিত্রসৃষ্টি বা সমাজ-জিজ্ঞাসা এখানে বড় কথা নহে, ব্যক্তি-জীবনের অসঙ্গতি, থাম-থের্মাল প্রভৃতি অবলম্বন করিয়া ঐগুলির মধ্যে হাস্যরস সৃষ্টি করা হইয়াছে মাত্র।

জ্যোতিব্রতনাথের 'কিঞ্চিং জলযোগ'ও প্রহসন,—কমেডী নহে। ইহার পটভূমিকায় যদিও বহিয়াছে সমাজের অতি গুরুতর যুগসমস্যা, তবুও নাট্যকার সেই সমস্যাকে বড় করিয়া দেখেন নাই। উহার উল্লেখ মাত্র করিয়া তিনি কয়েকটি চরিত্রের সৃষ্ট অসঙ্গত পরিস্থিতির উপরই জোর দিয়াছেন। যাহা লইয়া উৎকৃষ্ট কমেডী, এমন কি ট্রাজেডী, রচিত হইতে পারিত, নাট্যকার তাহা লইয়া লঘুহাস্য প্রহসন রচনা করিলেন কেন, এ-জিজ্ঞাসা অবাস্তব। তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহা কতখানি সার্থক হইল, তাহাই আমাদের আলোচনা করিয়া দেখিতে হইবে।

'কিঞ্চিং জলযোগ' নাটকের মধ্যে থানিকটা ব্যঙ্গ আছে বলিয়া ধরিয়া লওয়া যাইতে পারে। যদিও প্রহসনের শেষের জলখাবারের প্রসঙ্গ হইতে প্রহসনখানির নামকরণ হইয়াছে, তবু 'কিঞ্চিং জলযোগ' অর্থে কিছুটা শিক্ষা-দান অর্থও বুঝা যাইতে পারে। এ-শিক্ষা পূর্ণবাবু ও তাঁহার স্ত্রী উভয়ের, পেকুরামও কিছু উত্তমমধ্যম পাইয়াছে। যাক্। নাম-সমস্যা লইয়া আমরা খুব বেশী মাথা ঘামাইব না, কারণ নামটা এই প্রহসনে প্রধান নয়।

প্রহসনের আরম্ভে চাকর ভোলার উক্তির মধ্য দিয়া আমরা পূর্ণবাবুর সংসারের চিত্রটি পরিষ্কৃত দর্শিতে পাই। স্বামি-স্ত্রী দুইজনেই ঘরকে বাহির এবং বাহিরকে ঘর করিয়া লইয়াছে। বৃদ্ধ চাকর ভোলা, একা একা ঘর আগ্লাইতেছে, ইহাদের আচরণে সে মনে মনে বিরক্ত। পূর্ণবাবুর উপর তাহার স্ত্রীর আধিপত্য অবশ্যে বিস্তৃত হইয়াছে। ভোলার উক্তি 'গিন্নিডি

যান রায়বাণিনী হয়েছেন; কর্তাকে ওঠ বলে উঠেন, বোস বলে বসেন।' ভোলা সময় কাটাবার জন্য মহাত্ম্যত পড়িবার চেষ্টা করিতেছে, কিন্তু অন্তরস্থিত বিরক্তির জন্য তাহাও ভাল লাগিতেছে না। সে বই ছুঁড়িয়া ফেলিয়া দিল, দোষ হইল কালীরাম দাসের লেখার। কালীদাসের বিচারক হইল ভোলা চাকর। ভোলা মনিব ও মনিব-পত্নীর ব্যাপারে এতই বিরক্ত হইয়া রহিয়াছে যে, পালকি আসার শব্দ শুনিয়া চুপ করিয়া রহিল। তাহাকে যখন ডাকিবে, তখন সে সাড়া দিবে, আর্গে না।

পূর্ণবাবুর পরিবারে যে একটা অশান্তি চলিতেছে এবং তাহা যে স্বামি-স্ত্রীর আচরণের জন্য, ইহা বেশ বুঝা গেল। ভোলার চরিত্রে, সংলাপে রামনারায়ণের

‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’-এ ‘কুলীনকুলসর্বস্ব’-এর ভোলা-চাকরের -প্রভাব স্পষ্ট।  
‘কুলীনকুলসর্বস্ব’-এর ভোলার এই অস্থযোগ এবং বিরক্তি কিন্তু মনিবের প্রতি প্রভাব

প্রচ্ছন্ন ভালবাসারই নামাস্তর, সে পূর্ণবাবুর কল্যাণ কামনা করে বলিয়াই বিরক্ত হয়। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সামান্য কথায় ভোলার চরিত্র অতি সুন্দর বিশ্লেষণ করিয়াছেন।

ভোলা চলিয়া গেলে পেরুরাম ধীরে ধীরে দ্বারের নিকট আগমন করিল এবং ঘরের মধ্যে অনেক লোক আছে মনে করিয়া বলিতে যাইতেছিল যে, সে পথ ভুলিয়া এই বাড়ীতে ঢুকিয়া পড়িয়াছে। কিন্তু কাহাকেও না-দেখিয়া সে স্বগতোক্তির মাধ্যমে কেমন করিয়া সে বিধুমুখীর পাল্কিতে আরোহণ করিয়া এই বাড়ীতে আসিয়াছে, তাহা বলিল। এই প্রসঙ্গে গগৎকার ঠাকুরের দৈববাণীর কথাও সে মনে করিল। এই স্বগতোক্তির কর্মহীন বিরুতির মধ্যে নাট্যাঙ্গণ বিশেষ কিছুই নাই। নাট্যকার ইহার অনেক কথা মুখে না-বলিয়া কার্ঘ্যে ঘটাইতে পারিতেন। পাণ্ডনাদার পেরুরামকে তাড়া করিলে সে ভয়ে ভয়ে কি করিয়া মীরজাপুরের সেনের গির্জার সামনে পড়িয়া থাকা বিধুমুখীর পাল্কির মধ্যে প্রবেশ করিল এবং কেমন করিয়া উড়িয়া বেহায়াগণ তাহাকে বিধুমুখী মনে করিয়া সোজা এই বাড়ীর দরজায় বহিয়া লইয়া আসিল, তাহা গোড়াতেই একটি দৃষ্ট রচনা করিয়া নাট্যকার প্রকৃত ঘটনা ও কর্মের মধ্য দিয়া দেখাইতে পারিতেন।

মুচ্ছকটিক নাটকে প্রবেশ-বিপর্যয়ে ঘটনার উলট-পালট হইয়াছে, কিন্তু

সংস্কৃত নাটকের  
স্বগতোক্তির প্রভাব সেখানে কর্মহীন বিরুতি স্থানলাভ করে নাই। বরং শবিলকের সিঁদ কাটার ব্যাপারে স্বগতোক্তি বিরুতির

আকার ধারণ করিয়াছে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সংস্কৃত নাটকের সেই ধরনের বিরুতিমূলক স্বগতোক্তির দ্বারা প্রভাবান্বিত হইয়া পেরুরামের এই

স্বগতোক্তিটি রচনা করিয়াছেন। স্বগতোক্তির এই কর্মহীন দীর্ঘ বিরুতি অনাটকীয়, অস্তিত্ব দিয়া নাটকেও এই উক্তিটির প্রয়োজন নাই। কি করিয়া কেন পেরুয়াম এখানে প্রবেশ করিল, তাহা সে পরে বিশেষভাবে বর্ণনা করিয়াছে। আর সে বর্ণনা বিরুতি নয়, ঘটনার মাধ্যমে চরিত্রেরই বিকাশরূপে সে-বর্ণনা নাটকে স্থান পাইয়াছে। সুতরাং নাটকের আরম্ভে এই স্বগতোক্তিখানি শৈলীর দিক্ দিয়া অপ্ৰয়োজনীয়। তারপর আর একটি চরম অসঙ্গতি নাট্যকার এই প্রসঙ্গে সৃষ্টি করিয়াছেন। যে লোকটি ভয়ে ভয়ে চোরের

যাত্রার প্রভাব

মতো রাজিবেলা অস্ত্রের বাড়ীতে প্রবেশ করিয়াছে, সে কোথায় চুপে চুপে পলাইবার পথ খুঁজিবে, না আপনমনে একখানা গান গাহিবে? তাহার গান শুনিয়া বাড়ীর লোক যদি ছুটিয়া না আসে, তাহা হইলে মনে করিতে হইবে যে স্বগতোক্তির মতো গানখানিও স্বগত-সঙ্গীত। স্বগতোক্তি যেমন দর্শক শোনে কিন্তু নাটকের উপস্থিত অস্ত্রাত্ম পাত্রপাত্রী শোনে না, তেমনি গানটিও ধরা গেল যে দর্শকদের শোনার জন্য, কুশীলবগণের শোনার জন্য নয়। কিন্তু এমন ভীতিবিহ্বল বাস্তবতা এবং পলয়মানতার মুহূর্তে হস্তরসাত্মক প্রেমের গান সম্ভবপর হয় কি করিয়া? জ্যোতিরিন্দ্রনাথের উপর ইহা বাংলা যাত্রার প্রভাব,—সংস্কৃতেরও নয়, মালিয়ারেরও নয়।

যাহা হউক, বাহিরে প্রস্থত উড়িয়া বেহারাদের ক্রন্দনধ্বনি শুনিয়া পেরুয়াম ভয়ে ভয়ে পলাইবার পথ খুঁজিবার জন্য অস্ত্র প্রহান করিল। তারপরই পূর্ণ ডাক্তার ও তাহার স্ত্রী বিধুমুখী ঘোষ কক্ষে প্রবেশ করিল। বিধুমুখী ও পূর্ণ ডাক্তারের সংলাপের ভাষা লক্ষ্য করিবার মতো। বিধুমুখী উনবিংশ শতাব্দীর আধুনিক শিক্ষিতা বঙ্গনারী। ব্রাহ্ম সমাজে যাইতে যাইতে তাহার ভাষাও সমাজের বক্তৃতার ভাষায় পরিণত হইয়াছে। তাহার সংলাপ মালিয়ারের

‘The Learned Ladies’-নাটকের ফিলামিন্টা ও মালিয়ারের প্রভাব

তাহার ভগিনীর বাক্যাবলি শ্রবণ করাইয়া দেয়। মালিয়ারের মতো জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এখানে ব্রাহ্ম সমাজের কতকগুলি মুদ্রাদোষ বা ‘mannerism’-এর সমালোচনা করিতেছেন। বিধুমুখীর উক্তি,—“ব্যাটারা একরূপ ঘোর পাপপক্ষে নিমগ্ন, সংসারের ঘন মোহে আচ্ছন্ন, হৃদয় একরূপ শুষ্ক ও পাশ-তাপে অসাড় হইয়া গ্যাছে যে, মদমত্ত হয়ে আমাকে না নিয়েই স্বচ্ছন্দে পাল্‌কিটা নিয়ে উড়ে বেহারাগণ চলে গেল।” যে কথাটি নিতান্ত সহজে বলা যাইত, মঞ্চাঙ্গীন আচার্যদেবের দীর্ঘ ভাষণের মতো তাহাই পরিত্যক্ত করিয়া বিধুমুখী বলিতেছে। আচার্যদেবের ভাষণের সারাংশটুকু গ্রহণ করক আর না-ই



করুক, এই আধুনিক মহিলাটি যে আচার্যের বাগ্‌ভঙ্গীর অঙ্ক অঙ্ককরণ করিয়াছে, তাহা বোঝা গেল। আর এই অকারণ অঙ্ককরণপ্রিয়তার বশবর্তী হইয়া সে নিত্যন্ত তুচ্ছ বর-কন্য়ার ব্যাপারে, এমন কি নিজের স্বামীর সঙ্গে সাধারণ আলাপে, সেই ভাষা ব্যবহার করিয়া হান্তাস্পন্দ হইতেছে। শালীনতা ও পরিচ্ছন্নতা বজায় রাখিয়া ইঙ্গিতে সুন্দর ব্যঙ্গ করিবার ভাষা মধুসূদনের প্রহসনে আমরা প্রথম লক্ষ্য করিয়াছি, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে তাহারই সংস্কৃত রূপ আমরা লক্ষ্য করিলাম।

কিন্তু জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই গুণ প্রহসনের সর্বত্র আমরা পাই না। বিধুমুখীর উত্তরে পূর্ণবাবুর উজ্জ্বল লক্ষ্য করিবার মতো। পূর্ণবাবু মজ্জা পান করিয়া মাতাল হইয়া আসিয়াছে। বিধুমুখীর বক্তৃতার সবটুকু তাহার কানে যায় নাই। শেষের ‘মদমত্ত’ শব্দটির খানিকটা তাহার কর্ণগোচর হইয়াছে মাত্র। সে মনে করিল স্ত্রী মদনমত্ত হওয়ার কথা বলিতেছে। সে বলিল—‘মাই ডিয়ার ডার্লিং, কি বিষয় তুমি লেকচার দিচ্ছ বাবা? মদনমত্ত হয়ে এসেছ, এই বলছ? মদনমত্ত হচ্ছে, বেশ কথা। আমি তোমার তো মদনমোহন রয়েছি।’

পূর্ণবাবুর ভাষায় জ্যোতিরিন্দ্রনাথ দীনবন্ধু মিত্রকে অহুসরণ দীনবন্ধুর প্রভাব করিয়াছেন। তাই পূর্ণবাবুর সংলাপে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের নিজস্ব কোনো বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায় নাই। কিন্তু বিধুমুখীর সংলাপে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সংযম এবং শক্তিমত্তার পরিচয় দিয়াছেন অনেকখানি, বিধুমুখীর ভাষা গ্রাম্যতায়ুক্ত। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ব্যঙ্গ-নিপুণতার পরিচয় প্রহসনখানিতে আছে।

বিধুমুখীর সংলাপের মাধ্যমে তিনি ব্রাহ্মসমাজের আচার ও বাক্যের সমালোচনা করিয়াছেন। পূর্ণবাবু ক্ষমাপ্রার্থনা করিবার জন্য স্ত্রীর পদতলে পতিত হইলে বিধুমুখী বলিল, ‘একবার অহুতাপ কর, তা হ’লেই পাপক্ষয় হবে।’ অহুতাপ করা সহজ নহে। অপরাধের স্বরূপ উপলব্ধি করিয়া সেই অপরাধের দ্বারা ব্যক্তি-জীবনের ও সমাজ-জীবনের কি ক্ষতি হইল, তাহা অহুতাপন করা এবং পুনরায় সেই পাপ না করাই সত্যিকারের অহুতাপ। ইহা না করিয়া অসীম, নিরাকার, অলক্ষ্য, ঠিকানাহীন, অজানা ব্রহ্মের অনির্দেশ্য চরণের উদ্দেশে আকাশে মাথা তুলিয়া হাতজোড় করিয়া গদগদকণ্ঠে দুইটি বাক্য আঙড়াইলেই যদি সত্যিকারের অহুতাপ হয়, তাহা হইলে ইহা হইতে গুরুতর ভ্রমশূন্য আর কি হইতে পারে! অন্তরের প্রকৃত বিভক্তি এবং আচরণের পরিবর্তন উভাতে যদি না হয়, তাহা হইলে সত্ত্বের মতো অজ্ঞতদ্রী এবং বাগ্‌ভঙ্গী

করিয়া লাভ কি? আবার, ভোলা চাকরের উক্তিতে আধুনিক বঙ্গনারীর আচরণের প্রতি কটাক্ষ করা হইয়াছে। যে দেশে ‘পতি পরমগুরু’ ছিলেন, সেই দেশে এখন স্বামী নামধের জীবগুলি দৃশ্যবিত্ত, অপদার্ব, পরম ‘গরু’তে রূপান্তরিত হইয়া জীব পদলেখী ক্রীতদাস সাজিয়াছে এবং জীবগণ স্বামিনী সাজিয়া তাহাদিগের নাকে দড়ি দিয়া ঘুৰাইয়া লইতেছে। অথচ ইহাদের ভুল ধরাইয়া দিলে পুরুষপুংসব স্বামী জীব নিন্দাকারীকেই দুই বা বগাইয়া দিতে উদ্ভত হয়।

ভোলা আধুনিক-শিক্ষাসভ্যতাবর্জিত পুরানো দিনের সেকেলে চাকর। এই উগ্র আধুনিকতা তাহার সহ্য হয় না, তাই সে সমালোচনার দ্বারা প্রভুর দৃষ্টি ধোলাইতে চায়। পূর্ণবাবু যত বড়ই হউক না কেন, ভোলার নিকট সে সেদিনের বালক বহিতো নয়। ভোলা তাহাকে পিতার ছায় স্নেহে কোলে-পিঠে করিয়া মালুষ করিয়াছে। তাই গুরুজনের স্বতঃস্ফূর্ত অধিকারের দাবিতে সে মনিষকে সংশোধন করিতে চায়। ভোলার স্নেহপ্রবণতা, সরলতা, মানব-কল্যাণকামনা প্রভৃতি দর্শকের সমবেদনা সহজে আকর্ষণ করে। তাই ভোলার মুখে এই উগ্র আধুনিক দম্পতীর আচরণের সমালোচনা সার্থক হইয়াছে, উহা আক্রমণাত্মক প্রচার নয়। ভোলার কথাগুলি সরল মাছুষের স্বাভাবিক উক্তি বলিয়া উহার মুখে তীব্র বিক্রমের কথাগুলিও রূঢ় হয় নাই। “তোমার ইজী যে কি গুণ কল্পে, তা বলতি পারি না। আহা, সোনার চাঁদেয়ে ঘেন গোলাম করি রাখেছে। ছাঃ, ইজী আর কুন্তরে নাই ছালেই ঘাড়ে চড়ে; স্বাধীনতা স্বাধীনতা করি যে, কি মস্ত তোমার কাণে পড়িল, সেই অবাধি তোমার ইজী তাখিন্তা তাখিন্তা করি আপনিও যেহানে সেহানে নাচি বেড়ায় তোমারেও নাচায়।” জীব-স্বাধীনতার নাম করিয়া অবাধ-উচ্ছ্বাসলতা যে সমর্থন করা যায় না, এই সরল চাকরের মুখ দিয়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সেই কথাই বলিয়াছেন।

কেহ কেহ মনে করিয়াছেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই ধারণা প্রগতি-বিরোধী এবং পরবর্তী কালে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহার মত পরিবর্তন করিয়াছিলেন। আমি এইরূপ অস্বাভাবিক করিবার কোনো কারণ খুঁজিয়া পাই না। ‘কিঞ্চিৎ জলযোগ’এ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যাহাদের সমালোচনা করিয়াছেন, তাহারা সত্য সত্যই প্রগতিপনায়ণ নয়। প্রগতির নামে ইহারা নিজেদের প্রবৃত্তি-চরিতার্থ-

তাই খুঁজিতেছিল। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহারই সমালোচনা

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ

প্রগতি-বিরোধী নহেন

করিয়াছেন। এইরূপ সমালোচনা করা যদি অপরাধ

হয়, তাহা হইলে এরিস্টোফিনিস হইতে আরম্ভ

করিয়া শ পর্যন্ত সকলেই প্রগতি বিরোধী। ধর্ম, শিক্ষা, সভ্যতা ও প্রগতির

দোহাই দিয়া যাহারা নিজেদের প্রচ্ছন্ন ছরতিসন্ধি চরিতার্থ করিতেছিল, জ্যোতিষিহ্মনাথ তাঁহাদেরই যে সমালোচনা করিয়াছেন, তাঁহার রচনা হইতে সে কথা স্পষ্টই প্রতীয়মান হয়। বিধুমুখী তাহার স্বামীর নিকট প্রেমনাথবাবু প্রশংসা করিয়া বলিতেছে, “আজকের মন্দিরের সার্ভিস্ হুয়ে টয়ে গেলে আমি বেরিয়ে পাকিতে উঠতে যাই, না দেখি, পাকিও নেই, বেহারাও নেই, কেউ কোথাও নেই। অন্ধকার রাত্রি, কি করি, এমন সময়ে আমাদের প্রচারক মহাশয় প্রেমনাথবাবু আমাকে এই রকমের অবস্থায় দেখতে পেয়ে বলেন যে এস, আমি তোমাকে বাড়ী পৌঁছে দেব। আ! আমি তখন বাচ্‌লেম, তখন আমার মনে হ’ল যেন প্রভু যীশুখৃষ্ট স্বয়ং এসে আমাকে এই বিপদ-সাগর হ’তে উদ্ধার করলেন; তারপর তিনি স্নেহভাবে আমার হস্ত ধারণ ক’রে আমাদের বাড়ীর দরজা পর্যন্ত পৌঁছে দিলেন, তারপর ‘স্বর্গরাজ্য সন্নিকট’ বলে আমার নিকট হ’তে বিদায় ললেন; আমিও ভক্তিতাবে তাঁর পদতলে প্রণাম ক’রে বাটীর মধ্যে ঢুকলেম।”

বিধুমুখীর এই উচ্ছ্বসিত বর্ণনার মধ্য দিয়া পরিস্থিতি ও পরিবেশ-অবলম্বনে আমরা মনের কয়েকটি ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া অনুধাবন করিব। একটি মহিলার পালকি নাই, অন্ধকার রাত্রিতে তিনি বিপন্ন, তাঁহাকে বাড়ী পৌঁছাইতে হইবে। আর একখানি পালকি ডাকিয়া দিলেই চলিত, তাহাতে যদি না হয়, তাঁহাকে বাড়ী পর্যন্ত পৌঁছাইয়া দেওয়া অবশ্যই কর্তব্য। প্রেমনাথবাবু সে কর্তব্য পালন করিয়াছেন। কিন্তু যে-দেশে মহামনীষীদের সাবধানবাণী রহিয়াছে যে, মাতা ও ভগিনীর সহিত পর্যন্ত অতি নির্জনে একাসনে বসিতে নাই, সেখানে অন্ধকার নির্জনগথে অস্ত্রের বিবাহিতা সুন্দরী তরুণীর ‘হস্ত’ ‘স্নেহভাবে’ ধারণ করিয়া বাড়ী পর্যন্ত পৌঁছাইয়া দেওয়ার কি সুন্দরীর সঙ্গভাও ও অঙ্গস্পর্শরূপ কামানন্দ-উপভোগের বাসনা চরিতার্থ করা হইল না? প্রগতির দোহাই দিয়া ইহাও কি মানিয়া লইতে হইবে? আর এই সকল বকধার্মিক ছন্দবিহীন প্রচারকদের মুখে যদি শুনিতে হয়, ‘স্বর্গরাজ্য সন্নিকট’, তাহা হইতে দুর্ভাগ্যের আর কি হইতে পারে?

এই তো গেল প্রচারকের চরিত্র। এইবার প্রগতিপরায়ণা সভ্যা পুংসলী রমণীটির মনোবৃত্তি একবার বিশ্লেষণ করা যাক। প্রেমনাথবাবুর আবির্ভাবে তিনি মনে করিলেন, দয়ার অবতার যীশুখৃষ্ট তাঁহাকে উদ্ধারের জন্য অবতীর্ণ হইয়াছেন। মেরী ম্যাকডালিনের মতো পতিভাকে আপন চরিত্রমাহাত্ম্যে যিনি উদ্ধার করিয়াছেন, তাঁহারই প্রতিনিধি কিনা এই প্রচ্ছন্ন কামুক প্রেমনাথ-

বাবু! বিধুমুখী ভক্তিতে ইহাকে দেবতাজ্ঞানে প্রণাম করিল। করিবে না কেন? শ্রেষ্ঠ পুরুষের প্রতি আসক্ত হওয়া বা hero-worship নারীর স্বাভাবিক ধর্ম। স্বামী পূর্ণবাবুর মধ্যে ঐ শ্রেষ্ঠ পুরুষের সন্ধান বিধুমুখী পায় নাই। তাই স্বামীকে অবলম্বন করিয়া সুপুরুষে সমাহিত হইয়া আত্মস্থ গৃহিণী হওয়ার সৌভাগ্য তাহার জীবনে আসে নাই।

যে নারী দাম্পত্য-জীবনে স্বাভাবিকশান্তিহীন, সে-ই বহিমুখী হইয়া অভ্যুত্থ প্রেম-বাসনার চরিতার্থতা খুঁজিয়া বিভ্রান্ত হয় এবং শ্রেষ্ঠ পুরুষের প্রতি সহজে অহু-রাগিনী হইয়া পড়ে। ‘ঘরে বাইরে’র সন্দীপকে অবলম্বন করিয়া বিমলারও এই একই অবস্থা হইয়াছিল। মনস্তত্ত্বের দিক্ দিয়া বিধুমুখী-চরিত্রে স্বাভাবিক হইয়াছে। মহুন্ন অহুশাসন, “ভর্তা রক্ষতি যৌবনে” বাক্যের অর্থ এই নয় যে, যুবতী জীকে স্বামী তালাচাষি দিয়া গৃহে বন্ধ করিয়া রাখিবেন, তাহা যে সম্ভবপর নয়, মহু তাহা জানিতেন। জানিতেন বলিয়া তিনি বলিয়াছেন, চারিত্র্য যে নারীকে রক্ষা করে, সেই নারীই সত্য সত্য নারীধর্ম রক্ষা করিতে পারে। যৌবনে স্বামীকে অবলম্বন করিয়া নারী দেহধর্ম ও মনোধর্মে বর্ধিতা বা পরিপুষ্টা হইতে চায়, ইহাই স্বামিকর্তৃক নারীর রক্ষণ বা পোষণ। পূর্ণবাবুর জী হুচরিত্রে স্বামিকর্তৃক এই রক্ষণশূন্য হইতে বঞ্চিত হইয়া বিভ্রান্ত হইতে চলিয়াছে। আধুনিকতার নামে লম্পট স্বামীর যে জীরের প্রতি কর্তব্যচ্যুত হইয়াছে, একথা দীনবন্ধুর নিমিষাদও অতি রূঢ় ভাষায় অটলকে বুঝাইয়া দিয়াছে।

বিধুমুখীর কর্তব্যজ্ঞানহীন অপদার্থ লম্পট স্বামীও কিন্তু জী ও প্রচারক প্রেমনাথবাবুর এই আচরণকে প্রীতির চক্ষে দেখে নাই। পূর্ণবাবু ভাবিতেছে—“অতি ভক্তি চোরের লক্ষণ!” সন্দেহ হচ্ছে, “অন্ধকার রাত্রি”, আবার “হস্তধারণ করে?” কিন্তু এই সন্দেহ তাহার মনকে বিশেষ আলোড়িত করে নাই। যে লম্পট নিজে অস্ত্র নারীর মর্ষাদা অবহেলে লুণ্ঠন করে, সে নিজের জীর চারিত্রিক বিশুদ্ধির জন্ত সহজে মাথা ঘামাইয়া মরিবে কেন? বরং নিজের দুর্বলতা ঢাকিবার জন্ত সে বলিয়া গেল, জীর আচরণে সে কখনও সন্দেহ প্রকাশ করিবে না, কারণ, সন্দেহ প্রকাশ করা প্রেমের ধর্ম নয়। অর্থাৎ বিধুমুখীও যেন তাহার স্বামীর চরিত্রে সন্দেহ না করে। পূর্ণবাবুর এই উক্তি যে নিজের দুর্কর্ম-সমর্থনের একটা বহিঃস্থ উপায়মাত্র, আমরা আচরেই তাহা দেখিতে পাইব।

পূর্ণবাবু কপট কথায় জীর নিকট হইতে বিদায় লইয়া ভ্রামবাজারের কামিনীর নিকট চলিয়া গেলে বিধুমুখী ভাবিতেছে, তাহার স্বামী তাহাকে সত্য সত্যই সন্দেহ করে কিনা একবার পরীক্ষা করিয়া দেখিবে। বিধুমুখীর

মধ্যে একটা বড় রকমের অন্তর্দ্বন্দ্ব চলিতেছে। বিধুমুখী বুঝিয়াছে যে, বর্তমান যুগের স্বামীরা স্ত্রীর ভালবাসা বা হৃদয়ের সৌন্দর্য চায় না, তাহারা চায় রূপ। নিজের স্বামীর সম্বন্ধে তাহার এইরূপ ধারণা ছিল না, এখন সে বুঝিয়াছে, সবাই সমান। তাই সাজিয়া-গুজিয়া যদি স্বামীর মন ভুলানো যায়, সেই চেষ্টা করিয়া দেখিবে। তাই সে গহনাগুলি বাহির করিয়া টেবিলের উপর রাখিল।

অন্তর্দ্বন্দ্বের সংঘাতে ঘটনা যেখানে গুরুগম্ভীর হইয়া যাইতে পারিত, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সেইখানেই স্নকৌশলে ঘটনার মোড় ফিরাইয়া দিয়া কমেডীর সম্ভাবনা অবরুদ্ধ করিয়া একখানি সমস্তা-তার-শূভ প্রহসন সৃষ্টি করিলেন। কিন্তু ইহাতে কাহিনীর আকর্ষণ কমিল না, বরং বাড়িয়া গেল। পেরুরাম এই ঘরে ঢুকিয়া অবধি বাহির হইবার রাস্তা পাইতেছিল না, ঘুরিয়া ফিরিয়া সে তাই আবার এই ঘরেই আসিয়া উপস্থিত হইয়াছে। বিধুমুখী ভাবিলেন, তাহার গহনা চুরি করিবার জন্ত এই গভীর রাত্রে ঘরে চোর ঢুকিয়াছে। এই ভুল বোঝা হইতে এক কোঁতুককর পরিস্থিতির উদ্ভব হইল—বিধুমুখী গহনাগুলি পেরুরামকে দিয়া প্রাণভয়ে পলাইতে চাহিতেছে, কিন্তু পেরুরাম তাহাকে নিজের প্রকৃত পরিস্থিতি বুঝাইবার জন্ত বহু প্রকারে চেষ্টা করিতেছে। এই দুইজনের হুড়াহুড়ি দৌড়াদৌড়ি পরিস্থিতিকে হাস্যবিধুর করিয়া তুলিয়াছে। অবশেষে পেরুরাম যখন এই বাড়ীতে তাহার প্রবেশের প্রকৃত কারণ খুলিয়া বলিল, তখন ব্যাপারটি কি হইয়াছে জানিয়া বিধুমুখী হাসিয়া খুন হইল।

কিন্তু বর্তমানের পরিস্থিতি খুব স্বত্বিকর নয়। সজিহীনা একটি রমণীর কক্ষে রাতি দুইটা নাগাদ একজন অপরিচিত পুরুষ। লোকে জানিলে বিশেষতঃ চাকর-বাকরেরা দেখিলে কি মনে করিবে? স্বামী এই অবস্থা জানিলেই বা কি বলিবে? আত্মসম্মানের চিন্তায় বিধুমুখী ভাবিত হইল, কিন্তু ইহাকে কি করিয়া বাহির করিয়া দেওয়া যায়? উপায়ান্তর না দেখিয়া বিধুমুখী পেরুরামকে এই দোতলা ঘরের জানালা দিয়া লাফাইয়া পড়িতে বলিল। কিন্তু অত উচ্চ হইতে লাফাইয়া পড়া পেরুর সাধ্য নয়, বরং পেরু আরো অদ্ভুত কথা বলিয়া বসিল। জানালা হইতে লাফাইতে গেলে আগে লাফ দিয়া জানালায় উঠিতে হইবে, তাহাতে যদি কোথাও একটু লাগে, তাহা হইলে পেরুরাম এমন চিংকার করিয়া উঠিবে যে, বাড়ীপুঙ্খ লোক জাগিয়া উঠিবে, অর্থাৎ যে-বিপদ বিধুমুখী এড়াইতে চাহিতেছেন, সেই বিপদই তাহাতে আসন্ন হইবে, কাজেও তাহাই হইতে চলিল। বিধুমুখী পেরুরামকে জানালা বন্ধ করিতে বলিলে পেরুরাম জানালা

বন্ধ করিতে গেল, কিন্তু তাহাতে তাহার আঙুল চিমটাইয়া গেল এবং সে ব্যাধাশ্রয়িত্ত নানাশ্রকার অঙ্গভঙ্গী ও চিংকার করিতে উদ্ভূত হইল। যাহা গোপন করিবার প্রয়োজন, তাহাই ঘটিল। যাইতেছে বলিয়া পরিস্থিতি হান্ত-রসাত্মক হইয়া উঠিতেছে।

বিধুমুখী ভাবিয়া পাইতেছে না এই অবস্থায় কি করা যায়। একবার সে ভাবিল সাহসে ভয় করিয়া সত্য কথাই বলিবে, পরিস্থিতিতে হয়তো তাহাই করা উচিত ছিল, স্বামী বুঝুন আর না-ই বুঝুন, তাহা ছাড়া আর করিবার কিছুই ছিল না। কিন্তু বিধুমুখী পরে যাহা ঠিক করিল, তাহাই অস্বাভাবিক, দুঃসাহসিক, অবিবেচনাশ্রয়িত এবং অসঙ্গত—যে প্রেমনাথবাবু-সম্বন্ধে তাহার স্বামীর মনে আগে হইতে সন্দেহ জাগিয়া আছে, বিধুমুখী পেরুরামকে সেই প্রেমনাথবাবু বলিয়া চালাইতে চাহিতেছে। যদি তাহার স্বামী ইহাকে সত্য সত্যই প্রেমনাথবাবু বলিয়া ধরিয়া লয়, তাহা হইলে পরিণাম কি ভয়াবহ হইবে, বিধুমুখী, তাহা একবার ভাবিয়াও দেখিল না। এই দুঃসাহসিক কল্পনা অসঙ্গত এবং অবাস্তব। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অস্ফুট অনেক নাটকে এইরূপ কল্পনার দৈন্ত্য রহিয়াছে। শুধু এইটুকুই নয়, কল্পনার ক্রটি এখানে আরো আছে। বিধুমুখী তাহার স্বামীকে প্রভাষণ করিবার জন্য পেরুরামকে দিয়া প্রেমনাথবাবুর ভূমিকা অভিনয় করাইতে যাইতেছে, কিন্তু প্রেমনাথবাবু কেমন, তাহার পরিচয় কি, আচার-আচরণ কি প্রকার, পেরুরামকে তাহার কিছুই বলা হইল না। একজন শিক্ষিত আচার্যের ভূমিকা না জানিয়া পেরুরাম কি করিয়া অভিনয় করিয়া যাইবে? অথবা পেরুরামের কিছু বলিবার ও করিবার নাই, বিধুমুখীই সকল করিয়া যাইবে? বিধুমুখী একথা অন্ততঃ বুঝিয়াছে যে পেরুরাম কিছু বোকা। সেই বোকাকে লইয়া অভিনয় করিতে গেলে পূর্ণবাবু কি ধরিয়া ফেলিতে পারিবে না? এসব কথা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ কেন

রামনারায়ণের  
'চক্ষুদান' নাটকের  
প্রভাব

ভাবিলেন না জানি না। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ এখানে  
রামনারায়ণের 'চক্ষুদান' নাটকের প্রভাবে পড়িয়াছেন।

কিন্তু 'চক্ষুদান' নাটকের কাহিনীর অভিনব বা চমৎকারিত্ব না থাকিলেও উহা অস্বাভাবিক হয় নাই। 'নাগেবৌ'কে পুরুষ সাজাইয়া 'নিকুঞ্জবিহারী'র চক্ষুদান দেওয়া যাইতে পারে। কারণ, পরিণামে নিকুঞ্জবিহারী জানিবে যে পুরুষবেশিনী 'নাগেবৌ' আসলে নারী। সুতরাং নিকুঞ্জবিহারীর নিজের ভ্রান্তি দূর হইবে এবং স্ত্রীর উপরও কোনো সন্দেহ থাকিবে না, কিন্তু এখানে ব্যাপারটি সম্পূর্ণ বিপরীত হইবে। তাই জ্যোতিরিন্দ্র-

নাথের কল্পনার আমরা দূরদর্শিতা এবং পরিস্থিতির বাস্তবতাজ্ঞানের অভাব দেখিতে পাই। এই ক্রটি আছে বলিয়া প্রেমনাথরূপী পেরুরামের সহিত বিধুমুখীর আলাপের অংশটুকু স্থল্য হয় নাই। বিধুমুখী যতই মিঠালাপ করিতে গিয়াছে, পেরুরাম ততই না বুঝিয়া নিজের বুদ্ধিমত্তা উত্তর দিতে গিয়া জাঁড়ামি করিয়াছে। কলে কোনো উচ্চাদের হাত্তরস এখানে স্ফুট হয় নাই। রামনারায়ণ-দীনবন্ধুর রচনায় সামান্য ঘরোয়া পরিস্থিতির অবলম্বনে যেটুকু মোটা-সোটা রকমের হাত্তরসের সন্ধান পাওয়া যায়, এখানে তাহাও মিলে না।

তবে পূর্ণবাবুর সঙ্গে পেরুরামের আলাপের প্রথমাংশ সত্যই উপভোগ্য হইয়াছে। বিধুমুখী পেরুরামকে আড়াই টাকা বেতনে সরকার নিযুক্ত করিয়াছে, তাহার ভ্রাতৃ জলখাবার আনিতে বলিয়াছে। ইহা হইতে পেরুরাম অন্ততঃ এইটুকু বুঝিয়াছে যে, তাহার কপাল খুলিয়া গিয়াছে। তাই সে নিশ্চিন্ত আশ্রমে পূর্ণবাবুর কোঁচে বসিয়া স্নানের স্বপ্ন দেখিতেছে, এমন সময়ে পূর্ণবাবু প্রবেশ করিল। চরিত্রবিকাক্ষী সংলাপসৃষ্টিতে জ্যোতির্বিজ্ঞান এখানে যথেষ্ট শক্তিমত্তার পরিচয় দিয়াছেন। পূর্ণবাবু বিধুমুখীকে আগে হইতেই সন্দেহ করিত—একথা আমরা আগেই জানি। এখন বিধুমুখীর মুখে কয়েকবার প্রেমনাথবাবুর নাম শুনিয়া এবং পেরুরামকে তাহার কোঁচে উপবেশন করিতে দেখিয়া তাহার দৃঢ় প্রতীতি জাগিল যে ইনিই সেই প্রচারক প্রেমনাথবাবু যিনি তাহার অল্পপস্থিতিতে বিধুমুখীর সঙ্গে প্রেমলাপ করিতেছেন। তিনি আসিয়া পেরুরামকে বলিলেন, ‘তুই ব্যাটা আমার জায়গায় কি ক’রে এসে ভর্তি হলি?’ পূর্ণবাবুর কথা পেরুরাম বুঝিল না, বুঝবার কারণও নাই। ‘আমার জায়গায়’ কথাটি শুনিয়া সে বুঝিল, আগন্তুকটি আগেকার সরকার আর এই সরকারের জায়গায়ই বিধুমুখী পেরুরামকে নিযুক্ত করিয়াছে। তাই পেরুরাম তাহার সঙ্গে অসংযত ভাষায় আলাপ করিতে লাগিল।

সে সর্বল বিশ্বাসে যাহা বলিতেছে, পূর্ণবাবুর বিপরীত বুঝবার ফলে তাহার অর্থই স্বেচ্ছাক্রমে সৃষ্টি করিয়া পরিস্থিতিকে কৌতুকাবহ করিয়া তুলিতেছে। পেরুরামের উক্তি, “তুই যদি এখন কর্মের সূচনা না হোস, সে তো আমার দোষ না। গিন্নী তোকে আর গছন্দ করে না.....মেয়েমানুষের মন তো জানিস্—কার প্রতি কখন সদয় হয়, তার কি কিছু ঠিকানা আছে? আবার দিন কতক পরে আমার উপরেও ঐ রকম হুঁতে বা আটক কি?.....পাগল হ’লে গিন্নীর মনে হইতো না।” এতদূর্তি স্বার্থবোধক ব্যক্তিগুলিই এখানে জটিলতা-

দৃষ্টির মূল। পেরুয়াম ঐগুলি চাকুরী-ব্যাপারে মনিব-গৃহিণী ও সরকারের সম্পর্কে প্রয়োগ করিতেছে, কিন্তু পূর্ণবাবু বৃষ্টিতেছে বিধুমুখীর কল্পিত প্রেমিকের সঙ্গে নিজের অবস্থা-বিপর্কয়ের ব্যাখ্যানরূপে। তাই পেরুয়ামের প্রত্যেকটি কথায় তাহার অন্তর জলিয়া বাইতেছে। পূর্ণবাবু পেরুয়ামকে চাবুক মারিয়া শাস্তি দিতে চাহিলে, পেরুয়াম বলিল, ‘তোমার যে রকম গরম মেজাজ দেখছি বাবা, তাতে যে গিন্নীর কাছে এতদিনও টিকে ছিল, এই তোমার পরম ভাগি বলতে হবে।’ পেরুয়ামের বক্তব্য হইল এই যে, এমন বদমেজাজী সরকার মনিব-পত্নীর নিকট এতদিন টিকিয়াছিল কি করিয়া? পূর্ণবাবু বৃষ্টিতেছে, এইরূপ বদমেজাজী স্বামীকে যে এতদিন পর্যন্ত তাহার স্ত্রী সহ্য করিয়াছে, ইহাই যথেষ্ট সৌভাগ্য। সে আর সহ্য করিতে পারিল না, ক্রুদ্ধভাবে পেরুকে বলিল, ‘বেরো এ ঘর থেকে... বেরো হারামজাদা!’ উত্তরটি হইল চমৎকার! ‘আর একঘণ্টা আগে যদি বেরোতে বলতিস্ তাহ’লে আমি বেরিয়ে যেতাম—এখন ওর জায়গায় জুত ক’রে ব’সে নিচ্ছে—এখন বলে কিনা “বেরো”।’ পেরুয়াম যাহা ভাবিয়াই বলুক না কেন, পূর্ণবাবুর মতে স্ত্রীর উপপতির এইরূপ অভব্য উদ্ধত উক্তি অসহ্য। সে তরবারি লইয়া পেরুয়ামকে আক্রমণ করিল, পেরুয়াম ভয়ে ‘পুলিশম্যান’, ‘চৌকিদার’ প্রভৃতি ডাকিয়া চিংকারে ঘর ফাটাইয়া দিল। পূর্ণবাবুর নিকট হইতে পলায়নের চেষ্টা করিলে সে চৌকি বাধিয়া পড়িয়া গেল। বিধুমুখী ঘরে ঢুকিল। পূর্ণবাবু স্ত্রীকে তীব্রভাবে তিরস্কার করিয়া বলিল, ‘যে রকম ব্যাপার দেখছি, তাতে তো আর কিছুমাত্র সন্দেহ নেই।’ বিধুমুখী এইবার পূর্ণ প্রতিশোধ লইবার জন্য বাদ্য করিয়া বলিল, ‘সন্দেহ! সন্দেহের মানে কি বল দেখি?’

পূর্ণবাবু উত্তেজনার চরমে পৌছিয়াছে। পেরুয়ামকে আবার তরবারি লইয়া আক্রমণ করিল। সামাজিক প্রহসনে হঠাৎ তরবারি আমদানি করা অসঙ্গত হইয়াছে। আবার, মধ্যযুগের নাইটদের অঙ্গকরণে প্রেমের ব্যাপারে তরবারি-সহযোগে বৈরুধ যুদ্ধের অবতারণা করাও স্বাভাবিকতা-বিরোধী হইয়াছে। স্তব্ধতা প্রহসনখানির মধ্যে শক্তিমত্তার পরিচয় থাকিলেও উহা সর্বতোভাবে সার্থক হয় নাই।

চরিত্র-ও প্রসঙ্গগত আর একটি ত্রুটির উল্লেখ করিব। পূর্ণবাবু যখন পেরুয়ামের নিকট তাহার সত্যকার পরিচয় জানিতে পারিলেন এবং এপর্যন্ত কেমন করিয়া কি ঘটিয়াছে বৃষ্টিতে পারিলেন, তখন তিনি নিতান্ত স্বাভাবিকভাবে সব কিছুকে নিতান্ত কৌতুককর তুচ্ছ ঘটনা বলিয়া ধরিয়া লইতে পারিলেন।



কিন্তু সাধারণ স্তরের একজন অনাস্থীয় অপরিচিতের সঙ্গে যে জীব চরিত্র-বিষয়ে সন্দেহ করিয়া অভ্যুদ্বিগত উন্নত আচরণ করিলেন সেজন্য জন্ম ‘শঠে শাঠ্য’ তিনি এতটুকুও অপ্রতিভ হইলেন না এবং জীব এইরূপ অসঙ্গত কৌতুক করিয়াছে বলিয়া তাহাকেও কিছু বলিলেন না। বরঞ্চ জীবকে ধোকা দিবার নীতি অবলম্বন করিয়া পেরুরামের সাহায্যেই নতুন আয়োজন শুরু করিলেন। কাহিনী-পরিকল্পনায় নাট্যকারের এই ভ্রুটি উপেক্ষা করিবার মতো নয়।

আবার কাহিনী যেখানে স্বাভাবিকতায় ফিরিয়া আসিল, সেখানেও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ গোজামিল দিয়া কোনোমতে সারিয়া দিয়াছেন। পূর্ণবাবু পেরুরামের কিছু অতিরিক্ত উপকার করিতে চাহিলে, পেরুরাম বলিল, কামিনী-নারী যে নারীটিকে সে ভালবাসে, তাহার আর একজন কে প্রেমিক জুটিয়া গিয়াছে, পূর্ণবাবু তাহার সন্ধান দিতে পারেন কি না। এই বলিয়া সে কামিনীর নিকট লিখিত পূর্ণবাবুর চিঠিই পূর্ণবাবুকে দেখাইল। বিধুমুখী স্বামীর হাতের লেখা চিনিতে পারিল। ঘটনা কৌতুকময়তা ত্যাগ করিয়া গুরুগম্ভীর এবং জটিল হইতে চলিল। কিন্তু পেরুরাম হঠাৎ বুদ্ধি খাটাইয়া বিধুমুখীকে বুঝাইয়া দিল যে, চিঠিখানি বিধুমুখীকে ঠকাইবার জন্য পূর্ণবাবু লিখিয়া পেরুরামের হাতে দিয়াছিল। ইহাতে ঘটনার মোড় ফিরিল বটে, কিন্তু স্বাভাবিক হইল কি? পেরুরামকে আমরা এ পর্যন্ত বোকা বলিয়া জানিয়া আসিয়াছি। তাহার পরিচয় দিতে গিয়া তাহার সম্বন্ধে পূর্ণবাবুর বন্ধুও ঐ কথাই লিখিয়াছে। হঠাৎ সেই বোকাটি এত বুদ্ধিমান হইল কি করিয়া? কামিনীর প্রণয়ীকে আবিষ্কার করিতে যে বোকা অন্ধ-প্রেমিক এত উৎসুক ছিল, সে যখন জানিতে পারিল যে পূর্ণবাবুই তাহার মুখের গ্রাস কাড়িয়া লইয়াছে, তখন কি সে একটুও বিচলিত হইল না? সুতরাং জ্যোতিরিন্দ্রনাথের এই প্রহসনখানি সর্বাঙ্গশূন্য হয় নাই।

তবে এই প্রসঙ্গে আমাদের একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে। বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের ক্ষেত্রে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক মূল্য কম নহে। তিনিই জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বাংলা প্রহসন-সাহিত্যে নতুন যুগের পথপ্রদর্শক। সমাজ-জীবনের সামগ্রিক এবং ব্যাপক সমস্তা ছাড়া ব্যক্তিজীবনের ভুল-ভ্রুটি, অসঙ্গতি, উৎকেলিকতা, অতিমাত্রিকতাও যে উৎকৃষ্ট এবং বিশুদ্ধ হাস্যরসের উপাদান হইতে পারে, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাহা দেখাইলেন। অবশ্য একথাও আমরা মনে রাখিব যে, সমাজকে বাদ দিয়া

ব্যক্তিগত কখনও চলিতে পারে না, সুতরাং ব্যক্তিগতবাদের আলোকে রচনা করিতে গেলে সমাজজীবন আসিয়া পড়িবেই। তবে মলিনার বহু প্রহসন-কমেডীতে সমাজ গোণ এবং পরোক্ষ থাকিয়া ব্যক্তিকে প্রধান এবং প্রকট করিয়া তুলিয়াছে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রহসনে আমরা তাহাই দেখিতে পাই। তাই সত্য সত্য মলিনারের নাট্যনীতি জ্যোতিরিন্দ্রনাথের রচনার মাধ্যমে বাংলা সাহিত্যে স্থান পাইল। মনে রাখিতে হইবে যে, আমি এখানে মলিনারের অল্পবাদের কথা বলিতেছি না, অল্পসরণের কথাই বলিতেছি।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অল্প প্রহসন দুইখানি যে রচনা-হিসাবে ‘কিষ্কিৎ জলযোগ’ হইতে উন্নত হইয়াছে, তাহা নয়। ‘অলীক বাবু’-প্রহসনের ‘অলীক’-চরিত্র কল্পনার দিক্ দিয়াও অলীক হইয়াছে। মিথ্যাবাদী ধৃতচরিত্রও যে কত শোভন ও স্বাভাবিক হইতে পারে, শ্রীযুত প্রমথনাথ বিনী তাঁহার ‘দুতং পিবেৎ’ নাটকে তাহা দেখাইয়াছেন। মূর্থ মোটরচালক জিদিবনারায়ণ রাজপুত্র সাজিয়া এক রায়বাহাদুর-পরিচয়ধারীর কন্ঠকে বিবাহ করিতে চাহিতেছে। চাল-চলনে সে খাস বিলাত-কেরতদের অনুকরণ করিতে চায়, কিন্তু কথাবার্তায় তাহার মূর্থতা প্রতিমুহূর্তেই ধরা পড়িবার উপক্রম হয়। তাহার আত্মীয় বিজয়নারায়ণ প্রতিমুহূর্তে জিদিবের এই মূর্থতা ঢাকিবার জন্য কথার উপর কথা স্টি করিতেছে, কিন্তু স্টি বাস্তব পরিবেশ ও পরিস্থিতির সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া এমন সঙ্গত হইয়া উঠিয়াছে যে, ঐ নির্জলা মিথ্যাও জীবন্ত সত্যের মতো প্রতিভাত হইয়াছে।

উচ্চারণের ব্যাকরণ যখন পরিবর্তিত হওয়া স্বাভাবিক এবং মহাযুদ্ধের পর যখন অনেক কিছু পরিবর্তন হইয়াছে, তখন বার্লিনের উচ্চারণ ‘বেলিন’ হওয়া বিচিত্র নয়। ইউরোপের স্বাধীনতার ও কথাবার্তার অতিদ্রুত পরিবর্তন হয় কি না, তাহা আমরা জানি না, তবে বর্তমান বিজ্ঞানের যুগে সভ্যতার দ্রুত পরিবর্তন যাহারা চোখের নিমেষে করিতেছে, তাহাদের দেশে বার্লিনের উচ্চারণ এই সেইদিন ‘বেলিন’ হইয়াছে কিনা ইহা সন্তো-বিলাত-কেরত ভিন্ন কে বলিতে পারে? আমরা যাহা জানি না, তাহা হয়তো সম্ভবপর বলিয়া মানিয়া লইয়া বসিয়া থাকি। অধ্যাপক বিনী তাঁহার রচনায় যে সারস্বত বিশ্বাস উৎপন্ন করিতে পারিয়াছেন, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ‘অলীক’-চরিত্রে তাহার সম্মান মিলিবে না। আবার টারটুক-এর (Tartuffe) মতো প্রতারণা চরিত্রের আদর্শও ‘অলীক’-চরিত্র কল্পিত হয় নাই, এই প্রহসনের কাহিনীগত অসঙ্গতিও অনেকে লক্ষ্য করিয়াছেন। কিন্তু একটি বিষয়ে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রশংসা

না করিলে নিতান্ত অবিচার করা হইবে। ‘অলীকবাবু’-গ্রন্থে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্যারোডি-সৃষ্টির অপূর্ব দক্ষতা দেখাইয়াছেন। নভেল-পড়া মেয়ে হেমাঙ্গিনীর মুখে তিনি শুধু যে বঙ্কিমের উপন্যাসের ভাষার ব্যঙ্গ-বাণী তুলিয়া দিয়াছেন, তাহাই নহে, চরিত্রটিকেও নিতান্ত স্বাভাবিক করিয়া তুলিয়াছেন। নভেল পড়িয়া সেও মনে মনে উপন্যাসের রোমাঞ্চিক নায়িকা আরেবাতিলোত্তমার সগোত্রা হইয়া গিয়াছে। দাসী প্রসন্ন-চরিত্রের স্বাভাবিকতা ও ভাষার অকৃত্রিমতা তুলনামূলকভাবে পাশাপাশি চলিয়া হেমাঙ্গিনীকে আরো স্পষ্ট করিয়া তুলিয়াছে। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ তাঁহার এই নায়িকাটিকে যত স্নন্দর করিয়া আঁকিয়াছেন, নায়ককে যদি ততখানি স্নন্দর ও স্বাভাবিক করিয়া আঁকিতে পারিতেন, তাহা হইলে প্রহসনখানি অতি স্নন্দর হইত।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথের ব্যঙ্গ শক্তির চরম প্রকাশ হইয়াছে শেষ দৃশ্বে, যেখানে ‘ভোঁতা বাঁটা হস্তে হেমাঙ্গিনী’ প্রবেশ করিয়া বলিতেছে,—‘আমি পিতার সমক্ষে, সমস্ত জগতের সমক্ষে, মুক্তকণ্ঠে বলছি, এই বন্ধীই আমার প্রাণেশ্বর।’

মনে রাখিতে হইবে, এই ব্যঙ্গ বঙ্কিমের রচনাকে নয়; উপন্যাস-পাঠে অল্পশিক্ষিতা তরুণী কল্পাদেব যে মতিভ্রম ঘটতেছে, ব্যঙ্গের মাধ্যমে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ সমাজের দৃষ্টি সেই দিকে আকৃষ্ট করিতেছেন।

‘হিতে বিপরীত’-এর মধ্যে আলোচনা করিবার মতো লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য কিছুই নাই।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথকে দিয়া বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের মধ্যযুগের সূচনা। ঠাকুর-পরিবারের সংস্কৃতির বৈশিষ্ট্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রহসনে ভাঁড়ামিসূক্ত বিগুহ হাস্যরসের অবতারণা করিলেন। শিক্ষা এবং স্বাভাবিক কথাভাষা নাটক-প্রহসনে তিনি সার্থকভাবে প্রয়োগ করিলেন। মলিয়ারের নাট্যশৈলীর অঙ্গ-সরণ বাংলা সাহিত্যে জ্যোতিরিন্দ্রনাথ হইতে আরম্ভ হইয়া বর্তমান যুগ পর্যন্ত চলিয়া আসিয়াছে। অমৃতলাল, দ্বিজেন্দ্রলাল প্রভৃতি এই একই ধারার ধারক ও বাহক।

## চতুর্থ অধ্যায়

[ অমৃতলাল বসু ]

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ মলিয়ারের অল্পসংখ্যে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে যে প্রহসনের ধারা প্রবর্তন করিলেন, অমৃতলাল বসু সেই ধারাই পরিপুষ্ট করিলেন। হান্ত-রসাত্মক প্রহসন রচনার ক্ষমতা তিনি ‘রসরাজ’ বলিয়া অভিহিত হইয়াছেন। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় অমৃতলালকে সম্মানিত করিয়াছিলেন, কিন্তু অমৃতলালের সাহিত্যিক অমৃতলালের সাহিত্যিক প্রতিভার মূল্যায়নে সমালোচকগণ প্রতিভার মূল্যায়ন একমত হইতে পারেন নাই। কেহ কেহ মনে করেন,\* বাংলা নাট্য সাহিত্যের ক্রমবিকাশে অমৃতলালের দান অবশ্যই স্বীকার্য। জ্যোতিরিন্দ্রনাথের মধ্যে যাহার আরম্ভ অমৃতলালে তাহার পরিপতি।

অমৃতলাল ভবিষ্যৎ-দ্রষ্টা। মলিয়ারের মতো তিনি সমাজ ও ব্যক্তিজীবনের দোষত্রুটিগুলি প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন, তাই ব্যঙ্গমিশ্রিত আঘাতের মধ্য দিয়া তিনি সমাজজীবন ও ব্যক্তি-জীবনের সংশোধনের ভার লইয়াছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ভাঁড়ামি ও গ্রামাতা-রচিত বিগুহ হান্তরসের অবতারণা বাংলা সাহিত্যে করিয়াছিলেন, অমৃতলাল তাহাই আরো উজ্জ্বলভাবে পরিবেশন করিয়াছেন। অমৃতলালের বহু চরিত্র তাঁহার সমকালীন ব্যক্তির বাস্তব-জীবন-অবলম্বনে রচিত।

অমৃতলাল-সম্বন্ধে ইহার সম্পূর্ণ বিপরীত মতও কেহ কেহ পোষণ করেন। তাঁহাদের মতে অমৃতলাল দ্রষ্টাও নহেন, শ্রষ্টাও নহেন।\*\* মধু-দীনবন্ধু মধো যে সাহিত্যিক প্রতিভা ও সমাজ-জ্ঞান ছিল, অমৃতলালে তাহার কিছুই ছিল না। ইংরেজী সভ্যতার সংস্পর্শে আসিয়া সমাজ যখন ভাঙা-গড়ার মধ্য দিয়া প্রগতির দিকে অগ্রসর হইতেছিল, তখন সমাজের সেই কলাগুপ্তী অগ্রগতির দিকে লক্ষ্য না করিয়া অমৃতলাল সেই প্রগতিকেই ব্যঙ্গ করিয়াছেন। বাস্তব জীবন-দৃষ্টির অভাব এবং উৎকৃষ্ট সাহিত্যিক প্রতিভার অভাব এই দুইটি মিলিয়া অমৃতলালের সৃষ্টি ব্যর্থ করিয়া দিয়াছে। মহাকালের শাসনে আজ তাই অমৃতলালের রচনা এবং দৃষ্টিভঙ্গী উভয়ই বিসর্জিত হইয়াছে। ইহার আরো মনে করেন, প্রাচীনপন্থী ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের মতো অমৃতলালও ছিলেন নারী-প্রগতিবিরোধী, শিক্ষিতা নারীদের আক্রমণ করিয়া অকারণ ব্যঙ্গ করিয়া অমৃতলাল আপন

\* ডাঃ হুম্মার সেন প্রণীত বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস, ২য় খণ্ড, ২য় সংস্করণ, ২৯০ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

\*\* ডাঃ আব্দুল হক ডাঃ চার্লস প্রণীত বাংলা নাট্য সাহিত্যের ইতিহাস দ্রষ্টব্য।

সঙ্গীত এবং কদম্ব রচিত্য পরিচয় দিয়াছেন, ক্ষয়িষ্ণু বর্ণাশ্রমের পুরাণো কাঠামোকে তিনি অকারণ আঁকড়াইয়া ধরিতে চাহিয়াছিলেন, তিনি মাহুশকে জাতিতে জাতিতে বিভক্ত করিয়া দেখিয়াছেন, এবং ইতর গ্রাম্যজনেরা মতে জাতি তুলিয়া গালাগালি করিয়া একপ্রকার জঘন্য আনন্দ উপভোগ করিয়াছেন।

এই দুই সম্পূর্ণ বিপরীত মতামতের কোনটি সত্য আর কোনটি মিথ্যা তাহা ঠিক ঠিক নির্ণীত না হইলে অমৃতলালের প্রতিভার সত্যকার মূল্যায়ন হইবে না। আমি অমৃতলালের সৃষ্টি অবলম্বন করিয়াই আমার বক্তব্য প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিব।

আমি যতদূর লক্ষ্য করিয়াছি, তাহাতে মহাকবি গিরিশচন্দ্রের সহিত অমৃতলালের কয়েকটি দিকে বিশেষ মিল আছে। গিরিশচন্দ্রের মতো অমৃতলালের প্রতিভারও কোনো ক্রমবিকাশ নাই। গিরিশচন্দ্র ও অমৃতলাল দুইজনের কাহারও সম্বন্ধে একথা বলা যাইবে না যে, প্রথমে দুই একখানি অসার্থক নাটক রচনা করিয়া তাঁহারা হাত পাকাইয়াছেন  
অমৃতলাল ও  
গিরিশচন্দ্র  
এবং যত দিন গিয়াছে, ততই তাঁহাদের প্রতিভা উত্তরোত্তর  
ওৎকর্ষ লাভ করিয়াছে; শেষে বয়োবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে

শক্তিরও তারতম্য হইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের মতো অমৃতলালের বহু রচনাই সৃষ্টি-হিসাবে ওৎকর্ষের দাবি করিতে পারে না, বহু নাটকের মধ্যে চার পাঁচখানি মাত্র প্রশংসার দাবি করিতে পারে। গিরিশচন্দ্রের রচনার মতো অমৃতলালের এই চারি-পাঁচখানি রচনার কোনো একখানিও বোল আনা সার্থক রচনা নয়। অথচ গিরিশচন্দ্র ও অমৃতলাল উভয়েই ছিলেন মনে-প্রাণে বাঙালী। বাঙালীর সমাজজীবন ও ব্যক্তিজীবনের প্রতি উভয় নাট্যকারেরই অপরিসীম ভালবাসা লক্ষ্য করা যায়। আর এই ভালবাসার আতিশয্যের জন্ত দুইজনের কেহই শ্রেষ্ঠ নাট্যকারোচিত নির্লিপ্তি এবং সংযম অবলম্বন করিয়া নাটকের চরিত্র ও কাহিনী রচনা করিতে পারেন নাই। নাট্যকারের নিজস্ব ধারণা-ভাবনা পাত্র-পাত্রীর মুখে রূঢ়ভাবে প্রকাশ পাইয়া সাহিত্যিকের প্রচারাত্মক মনোভাব ব্যক্ত করিয়াছে। কিন্তু এই দোষত্রুটি সত্ত্বেও উভয় নাট্যকার তাঁহাদের জীবিতাবস্থার বাঙালীর মনোহরণ করিয়াছিলেন এবং বর্তমান কালে উভয়ের সম্বন্ধেই সম্পূর্ণ বিপরীত মতবাদের উদ্ভব হইয়াছে।

অমৃতলালের সব কয়খানি নাটকের আলোচনা করার প্রয়োজন বর্তমান প্রবন্ধে নাই। তাঁহার মাত্র কয়েকখানি নাটক অবলম্বন করিয়া আমি

রসরাজের প্রতিভার দিগ্‌দর্শন করিতে চেষ্টা করিব। তাঁহার ‘একাকার’ নাটকখানি লইয়াই প্রথম আলোচনা শুরু করা যাক। ‘একাকার’ নাটক কারণ, অমৃতলাল সঙ্কল্পে প্রধান প্রধান অভিযোগের অনেকগুলিই সৃষ্টি হইয়াছে এই নাটকখানিকে কেন্দ্র করিয়া।

নাটকখানির প্রস্তাবনা-হিসাবে গন্ধর্বলোকে যে দৃষ্টের অবতারণা করা হইয়াছে, তাহার নাট্যমূল্য বিশেষ কিছুই নাই। সাম্যবাদের নামে সমস্ত সৃষ্টির মধ্যেই যে একটা বিশৃঙ্খলার উৎপত্তি হইয়াছে এবং বাংলাদেশে মাছুষে ও বানরে যে কোন পার্থক্যই থাকিবে না, প্রস্তাবনার মূল বক্তব্য শুধু এইটুকু। ইহার মাধ্যমে নাটকের মূল কাহিনীর অবতারণা করা হয় নাই, বরং নাট্যকারের রচনার উদ্দেশ্যমূলকতা এবং তীব্র আক্রমণশীল মনোভাবের পরিচয় ফুটিয়া উঠিয়াছে।

প্রথম অঙ্ক, প্রথম গর্তাঙ্ক, মধুবাবুর বহির্বাটি। নাটকের সত্যকার আরম্ভ। ভারতের বর্ণাশ্রম-ব্যবস্থার একেবারে আদিকালে শুনা যায়, ব্রাহ্মণ সকলের প্রণম্য, গুণী, জ্ঞানী ও শ্রদ্ধার পাত্র ছিলেন। তাই ব্রাহ্মণকে বলা হইত ‘ভূমিদেব’, পৃথিবীতে তিনি দেবতার প্রতিনিধি। ক্ষত্রিয়-সন্তানগণ রাজকাৰ্য্য করিতেন। ব্যবসায়ী বর্ণকে ও নবশাখ-সম্প্রদায় কুলক্রমাগতভাবে বৈশ্ববৃত্তি অবলম্বন করিয়া সচ্ছল জীবন যাপন করিতেন। তখন সমাজে বেকারসমস্যা ছিল না এবং একের বৃত্তি অপহরণ করিবার লোভ অস্ত্রের জন্মিত না। তারতম্য-অহুসারে বর্ণাশ্রমের মধ্যে একটা পারস্পরিক শ্রদ্ধা-প্রীতির সম্পর্ক বিজ্ঞমান ছিল বলিয়া ধরিয়া লওয়া হয়। ইংরেজী সভ্যতার আগমনে সেই প্রাচীন সমাজ-ব্যবস্থার সম্পূর্ণ পরিবর্তন হইয়াছে। বর্ণাশ্রমের অন্তরালে সমাজের যেটুকু অসন্তোষ, অভিমান এবং হীনম্রতা চাপা ছিল, ইংরেজের আগমনে সমাজের আপামর জনসাধারণের মুক্তির মধ্য দিয়া সেগুলি আত্মপ্রকাশ লাভ করিতেছে। ‘দুর্ভাগা দেশ’ এতদিন বাহাদের ‘অপমান’ করিয়া আসিয়াছে, আজ আমাদের কাছে ‘অপমানে’ ‘তাহাদের সবার সমান’ হইতে হইয়াছে। মধুবাবু জাতিতে কলু, ঘান্নি-চালনা তাহার জাতীয় ব্যবসায়। ইংরাজ না আসিলে এই কলুর ছেলে ঘান্নিই চালাইত এবং ব্রাহ্মণ ‘চক্রবর্তী’ ও কারয় ‘ঘোষ’ মহাশয়কে ‘আজ্ঞে কত্তা’ বলিয়া সেলাম কৃত্ত ; ঠাকুর মহাশয় ও ঘোষজা মহাশয় সমাজের নীচজোঁগীয় এই কলু ‘মধো’কে পদধূলি দিয়া, আশীর্বাদ করিয়া কৃতার্থ করিতেন। দয়া করিয়া ‘তুই’ না-বলিয়া বড়জোর ‘তুমি’ বলিতেন। কিন্তু হঠাৎ যুগের এমনই পরিবর্তন হইয়াছে যে, সেই ‘কলু’ মধুই অকিসের বড় বাবু এবং প্রেমচাঁদ

চক্রবর্তী ও বেচারাম ঘোষ, এই দুই বিপ্র এবং কায়স্থ-সন্তান আজ সেই মধুর অফিসে অধস্তন কেয়ানী। মধু তাহাদিগকে ‘তুমি’ বলিয়া সম্বোধন করিতেছে এবং তাহারাই চাকুরী বাঁচাইবার জন্য তাহাকে ‘আজ্ঞে বড়বাবু’ বলিয়া তোষামোদ করিতেছে। কিন্তু ‘কলু’কে এই ভদ্র সম্বোধন কায়স্থ-ব্রাহ্মণের ছেলেরা কি সম্বল-চিন্তে বা প্রজ্ঞার সঙ্গে করিতেছে? তাহা মোটেই নয়। অল্পের দায়ে অফিসে তাহারা মাথা নোয়াইলেও সামাজিক জীবনে এখনও তাহারা মধুকে সমান বা শ্রেষ্ঠ মর্যাদা দিতে প্রস্তুত হয় নাই। তাই মধুর বাড়ীতে লুচি খাওয়ার নিমন্ত্রণও তাহারা কৌশলে এড়াইয়া চলে। মধুর দৃষ্টিতে ইহার কারণ নিশ্চয়ই ধরা পড়ে। তাই সে কায়স্থ-ব্রাহ্মণ অধস্তন কর্মচারীদের হাতে না মারিয়া ভাতে মারে। ছাঁটাইয়ের তালিকা প্রস্তুত করিবার সময়ে সে উহাদের মামাই আগে লিখিয়া দেয়।

কিন্তু মধুর আচরণে বা চরিত্রেও কি প্রজ্ঞা করিবার বিশেষ কিছু আছে? অর্থের জন্য সেও পিতৃপুরুষের চিরাচরিত সামাজিক আচরণ ও ধর্মকর্মাদি বিসর্জন দিয়াছে। উমাচরণ দত্তের মা মারা গিয়াছেন, সাহেবকে বলিয়া মধু তাহার ছুটির ব্যবস্থা করিয়া দিতে পারে না। বরং সে ঐদিন যাহাতে উমাচরণের ছুটি না হয়, সেই ব্যবস্থা করিবে। কারণ, ঐদিন তাহার কোলের শালা খোকার বোয়ের সাথ পড়িয়াছে, খোকা ও তাহার অল্প দুইজন বন্ধুর সেইজন্য ঐদিন ছুটি থাকিবে, সুতরাং উমাচরণকে ছাড়া যায় না। অমৃতলাল উচ্চ শ্রেণীর হিন্দুগণকে, বিশেষতঃ ব্রাহ্মণদের লইয়াই, ব্যস্ত করিয়াছেন বলিয়া অনেকে যে অভিযোগ করেন, তাহা ভুল। তাহা হইলে তিনি এই কলুর ছেলে মধুকে দেবতা করিয়া তুলিতেন। মধু টাকা আয় করিয়া চাকুরীর দ্বারা তথাকথিত গণ্যমান্য হইয়া উঠিতেছে, তাহার আর্থিক উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে যে চারিত্রিক উন্নতি বিশেষ কিছুই হয় নাই, বরং অবনতিই হইয়াছে, অমৃতলাল এই কথাই বলিয়াছেন। মধু অফিসের বড়বাবু, কিন্তু দুর্বলচরিত্র ‘বৌ-সর্বস্ব’ জীব। সঙ্গে সঙ্গে বাঙালী বড়বাবুর আত্মীয়-পোষণের দিক্টিও অমৃতলাল তুলিয়া ধরিয়াছেন। সেই সঙ্গে তিনি একথাও বলিতে চেষ্টা করিয়াছেন যে, নিম্নশ্রেণীর লোকেরা ইংরাজের দয়ার উচ্চপদ পাইয়া তথাকথিত বড়লোক হইলেও তাহাদের চরিত্র বা নীতিবোধের উৎকর্ষ কিছু হয় নাই। কারণ, গোলামীর দ্বারা অর্থই লাভ হয়, তাহার বাহিরে আর কিছুই হয় না। তৃতীয় গর্তাঙ্কে বরং ‘রাধানাথ’ নামক এক কর্মকার-পুত্রকে তিনি দেবতার আসন দিয়াছেন। সুতরাং অমৃতলালের আক্রমণ বর্ণাশ্রমের বিরুদ্ধে নয়, কর্মবিমুখ, অলস, উদ্ভাবনী-প্রতিভাহীন, শ্রমমর্যাদাজ্ঞানহীন, চাকুরী-

প্রিয় বাঙালীর ‘দাসমনোরত্তি’র বিরুদ্ধে, নহিলে নাটকের শেষ দৃশ্রে তিনি মধুর খন্ডের স্বজাতিবৃত্তিক নীলমণি তালুকদারকে অত বড় করিয়া দেখাইভেন না। অমৃতলালের আপত্তি কোথায়? যে জাতীয়-ব্যবসায় ঘৃণ্য বৃত্তি বলিয়া মধু ছাড়িয়া দিয়া গোলামী করিতেছে, সেই কলুর ব্যবসায় অপহরণ করিয়া ‘ঈশান বাড়ুঘো’ কল করিয়াছে এবং মধুর বাড়ীতেই তেল বিক্রয় করিতে আসিয়াছে। যান্ত্রিকবুগে ঘানিগাছ ছাড়িয়া যদি তেলকলই করিতে হয়, আর ব্যবসায়ের মধ্য দিয়া যদি সত্য সত্যই বড় হওয়া যায়, তাহা হইলে ব্রাহ্মণ ঈশান বন্দ্যোপাধ্যায় তাহা না করিয়া মধু কলু তাহা করিলে কি বেশী স্বাভাবিক ও সঙ্গত হইত না? অমৃতলালের ইহাই জিজ্ঞাস্য। কারণ, মধুর পক্ষে ঐ শিল্পে উন্নতি করা যত স্বাভাবিক, ঈশান বাড়ুঘোর পক্ষে ততটা নয়।

এই পারস্পরিক বৃত্তি-হরণের প্রচেষ্টায় ভারতীয় ব্যবসায়ী এবং শিল্পী সম্প্রদায়ের বংশাঙ্কুরমিক উৎকর্ষ এবং স্বাভাবিক শিক্ষার পারিবারিক শিক্ষণ-কেন্দ্র নষ্ট হইতেছে। একজন ভট্টাচার্য-নন্দন রাজার চেষ্টা করিলেও রুখনগরের একজন মূর্খ কুস্তকারপুত্রের মতো প্রতিমা গড়াইতে পারিবে না বা উজিরপুর-কাঞ্চননগরের কর্মকারের মতো লোহার কাজ করিতে পারিবে না। পুরুষাঙ্কুরমিকভাবে অহুশীলিত, এই পারিবারিক শিক্ষণ-কেন্দ্রগুলি উপেক্ষা করিয়া আমরা দেশের শিল্পের মান-উন্নয়নের জন্ত কারখানা স্থাপন করিতেছি। সেই কারখানার কার্য-পরিচালনার জন্ত বিদেশ হইতে ডিগ্রি আনয়নের ব্যবস্থা করিতেছি, কিন্তু সে ব্যবস্থাও কাহাদের জন্ত? যাহারা পুরুষাঙ্কুরমিকভাবে শিল্পগুলি অহুসরণ করিয়া স্বাভাবিক দক্ষতা অর্জন করিয়াছে, তাহাদিগকে উচ্চশিক্ষার জন্ত পাঠাইতেছি না। যাহাদের কৌলিক বৃত্তি ঐগুলি নয়, তাহাদের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে ঐ কর্মগুলি প্রকার সঙ্গে করিবার একটা স্বতঃস্ফূর্ত প্রেরণা নাই। শুধু কোনোমতে একটা চাকুরী করিয়া ছুইটা টাকা আয় করিবার জন্ত যাহারা বিলাতে যাইতেছে, তাহাদের বিশ্ববিদ্যালয়ের ডিগ্রির ওজন করিয়া আমরা ধরিয়া ধরিয়া বিলাত পাঠাইতেছি। তাঁহারা প্রত্যেকেই এক-একটি Expert হইয়া বৃহস্পতিপুত্র ‘কচ’ হইয়া আসিতেছেন,—শিখাইতেছেন, কিন্তু প্রয়োগ করিতে পারিতেছেন না। যে শমামহাশয়ের চতুর্দশ পুরুষের মধ্যে কেহ জলে কাদায় নামিতে শিখেন নাই, তিনি বিলাতী ডিগ্রি লইয়া মহাকরণে কৃষি-অধিকর্তা হইয়া বসিয়া কাগজে-কলমে ধান-চাউল-আলু-মুলা-কচু ফলাইতেছেন, আর সোনার বাংলা ছুর্ভিক্ষে, প্রাণবনে, অজন্মায় অশ্রানে পরিণত হইতেছে। যে চাকুরীর জন্ত



তিনি ঐ ডিগ্রিটি আনিয়াছেন, তাহা না হইলে অতথানি যোগ্যতা (?) থাকার সঙ্গে নিজের উপবাস করিতেন। অমৃতলাল এই ধরনের অর্থ ও শক্তির অপচয়ের নিন্দা করিয়াছেন। “বিলাতে এগ্রিকালচারল কমিস্ট্রী, ভেটারিনারি, বুক কিপিং, ফার্মিং, স্ট্রামগ্রাউয়িং ইত্যাদি অনেক অনেক বিষয় শেখা হয়েছে বটে, কিন্তু লাভল-খরচা, গরুর লেজ মলা, রোদ-ভল খাওয়া, চাষার সঙ্গে বসা, ধুলোমাখা—এই সব আবশ্যকীয় বিষয়গুলি শেখা হয় নি, সেটি শিখতে গেলে বালককাল থেকে অভ্যাস করতে হয়, ছেলেবেলা থেকে ঐসব করতে করতে গায়ে ও প্রাণে এমনি ময়ে যায় যে, ক্রমে ওতে শরীরও খারাপ হয় না, আর মনে অপমানও বোধ হয় না, বরং ওর ভিতর স্বথটুকু, যে নামটুকু, যে গর্বটুকু লুকান আছে, সেটির উপর দৃষ্টি পড়ে, তাই চাষা সন্ধ্যাবেলা মাটি মেখে ধানের বোঝা মাথায় ক’রে গান গাইতে গাইতে বাড়ি যায়, আর তোমার হেডক্লার্ক বাবু চাপকান পরে, ট্রামে চড়ে একেবারে ছনিয়ার উপর চটে ধমকে নিমন্ত্রণ দিতে দিতে ঘরে ফেরেন।” [ একাকার, ১ম অঙ্ক, ৩য় গর্তাঙ্ক। ]

তাহা হইলে চাকুরীজীবী উচ্চশ্রেণীর লোকের মনে সত্যাকার শাস্তি নাই, অমৃতলাল এ কথা বলিয়াছেন, তবুও বাঙালী এই চাকুরী বা কেরানীগিরি করিয়া বাইতেছে কেন? অমৃতলালের মতে ইহা তাহার চারিত্রিক দুর্বলতার পরিচায়ক। কান্দিক ভ্রমকে বাঙালী অভিজ্ঞার চক্ষে দেখিতেছে বলিয়াই আজ তাহার এইরূপ অধঃপতন ঘটিয়াছে। অমৃতলাল সেই অধঃপতনের চিত্র অতি নিপুণভাবে অঙ্কন করিয়াছেন প্রথম অঙ্ক দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে—

জুতার দোকান, মুচি ও মুচিনীগণ মনের আনন্দে গান করিতেছে। গানের বিষয়বস্ত লক্ষ্য করিবার মতো—কারিগরী, মুচিগিরি বড় ছোট কাজ, স্ততরাং তাহার। আর এ ছোট কাজ করিবে না, ‘খোড়া’ ইংরাজী পড়িয়া তাহার।ও বাবু বনিয়া বাইবে, ট্রামগাড়ী চড়িয়া তাহার।ও গড়্ গড়্ করিয়া সাহেববাড়ী বাইবে, কলম চালাইবে এবং চামড়া সেলাই আর করিবে না, ‘নেন্দু চামার’-এর নাম তখন ‘নন্দবাবু’ হইবে। গানটির মধ্যে একটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। এই ভ্রমজীবীদের মধ্যেও আপন-আপন বৃত্তিকে হীনজ্ঞান করিবার সংস্কার তথাকথিত উচ্চ শ্রেণীর হিন্দুদের মধ্য হইতে আসিয়া জুটিতেছে। অবশ্য কেরানী-জীবনের লাঞ্ছনার কথা ইহার। জানে। হয়তো ঠিক ঠিক কেরানী হইবার বাসনা ইহাদের নাই, কিন্তু ইংরেজীওয়াল। বাবুদের মতো সাজগোজ, কথা-বার্তার তথাকথিত ‘ভক্তলোক’ হইবার বাসনা ইহাদের মনে জাগিয়াছে। এই গর্তাঙ্কের শেষের দিকে নন্দু-চর্মকারের উক্তি লক্ষ্য করিবার মতো,

“হাযলোক চাকরী করবে না, কেরাণী হোবে না, লেকিন দুটো ইংরাজী পড়লে ইয়েস নো বুলি বোল্লে শুদ্ধর হোয়ে যাবে, আর কেউ চামার বোল্বে না, বাবু বোল্বে।”

কিন্তু যাঁহারা ইংরাজী শিখিয়া বাবু হইয়াছেন, তাঁহাদের অবস্থা এই অশিক্ষিত চামারদের চেয়ে অনেক শোচনীয়। কানফুঁড়ী মিস্ত্রী আসিয়া যখন দেখিল যে দোকানে গানের আসর বসিয়া গিয়াছে, তখন সে মুচি ও মুচিনী-গণকে ধমক দিয়া বলিল, ‘তু লোক কাজকর্ম করবে না তো বসিরে বসিরে তলব দেবে নাকি? কামে গাফিলি কোল্লেই জবাব দেবে।’ ইহাতে মুচি-মুচিনীগণ এতটুকুও ভয় পাইল না বা বিচলিত হইল না। গানেই জবাব দিল, ‘এ কেয়া পাইছো কেরাণী, দখলাও চোখ রাজনী, নকরী গেলে ডুকুরি কেঁদে খেয়ে মরবে খাবি?’ জবাব পাইলে ইহাদের কাজের অভাব হইবে না, ঘরে বসিয়াই ইহারা কাজ পাইবে। কানফুঁড়ী মিস্ত্রী অল্পপায় হইয়া তোষামোদ করিয়া তাহাদিগকে শাস্ত করিল। কিন্তু পরমুহূর্তেই কেরাণী গদাধর দত্তের সহিত কানফুঁড়ী মিস্ত্রীর আলাপ লক্ষণীয়। গদাধর আসিয়া কানফুঁড়ীকে নমস্কার করিয়া বলিল, ‘সেলাম মিস্ত্রী সাহেব।’ নমস্কারের উত্তরে কানফুঁড়ীর উক্তি নিতান্ত অবজ্ঞাযুক্ত। ‘কি গো দস্তবাবু, এখন ঘুম ভাঙলো নাকি? বড়িটি দেখছো, কেত বাকছে?’ দস্ত মহাশয় কানফুঁড়ীকে ‘মিস্ত্রী সাহেব’ বলিয়া সম্বোধন করিয়া অত্যন্ত বিনীতভাবে বলিল যে, গতরাত্রে তাহার ছোট মেয়েটির জ্বর হইয়াছিল বলিয়া সে সকালে ডাক্তার ডাকিতে গিয়াছিল, তাই তাহার একটু দেরি হইয়াছে। কানফুঁড়ী মিস্ত্রী এই বিনীত কৈকিয়ৎ গ্রাহ্য না করিয়া বলিল, ‘বাবু, তুমি অগ্র যামগা দেখো।’ বেতার কেরাণীর চাকুরী গেলে আর মিলিবে না। তাই নিরঙ্কর, অমঙ্গলী মুচিদের মতো জোর গলায় কথা বলিবার উপায় এই শিক্ষিত কেরাণীটির নাই। দেইজন্ত প্রত্যুত্তরে দুই কথা শুনাইয়া দিতে পারিল না।—তাই সে অতি কাতর ভাষায় অমরোথ জানায়, ‘রাগ করবেন না মহাশয়, আমার আজকের দিনটি মাপ করুন; দেখুন ছাপোষা মালুম, আপনি যদি বিদেয় করে দেন, তাহলে একেবারে সপরিবারে দাঁড়িয়ে মারা যাব।’ কিন্তু এই অমুনয় শুনিবার কোনো প্রয়োজন কানফুঁড়ী মিস্ত্রীর নাই। কারিগর গেলে কারিগর মিলিবে না, তাই মুচিদিগকে ক্রুদ্ধ কথা বলিয়া আবার তোষামোদ করিয়া শাস্ত করিতে হয়, কিন্তু কেরাণী গেলে কেরাণীর অভাব হইবে না, তাই গদাধর দত্তকে বিদায় দিতে কানফুঁড়ী মিস্ত্রীর আটকান না।

বটিলও ঠিক তাই। একজন বেকার কেরানী রাস্তায় দাঁড়াইয়া শুনিতেছিল। গদাধরের চাকুরী গেলে ঐ চাকুরীটি তাহার হইবে মনে করিয়া সে কানফুড়ী মিস্ত্রীর তোষামোদ শ্রুত করিল। লেখাপড়া শিখিয়া কর্মবিমুখ কেরানী সাজিতে গিয়া বাঙালী ভদ্রবরের সন্তান শুধু মুচির তোষামোদ করিতেছেই না, দরকার হইলে দুই-এক জোড়া সাজ সেলাইও করিয়া দিতে চাহিতেছে। গদাধর দত্ত নিজেদের এই শোচনীয় পতিত অবস্থা বোঝে, কিন্তু অবস্থার হাতে সে নিরুপায়, সন্তুষ্টচিত্তে সে এ-কাজ করিতেছে না। কাজটিকে ঘৃণ্য জানিয়াই সে ব্যঙ্গ করিয়া বলে, ‘মশায় আমি দত্ত, কাহ্নেতের ছেলে হ’য়ে জুতোর বিল লেখা চাকুরী পর্যন্ত স্বীকার করেছি, আর মশাই যখন সেলাই পর্যন্ত উঠেছেন, তখন ফুলের মুগুটি না হ’য়ে যান কোথায়?’ অমৃতলাল ব্রাহ্মণকে মূর্খ ভিক্ষুক বলিয়া ব্যঙ্গ করিয়াছেন এবং তাঁহার মতে বিজ্ঞাবুদ্ধি সব কায়স্থের বলিয়া যাওয়া অভিযোগ করিয়াছেন, আমি বলি, তাঁহার্য্য বই না-পড়িয়া শুধু মলাট সমালোচনা করিয়াই ছাড়িয়া দিয়াছেন। অমৃতলাল ব্রাহ্মণের অধঃপতনের চিত্র আঁকিয়াছেন সত্য, কিন্তু কায়স্থদেরও তিনি যে মোটেই বাদ দেন নাই, তাহা ‘একাকার’ নাটকের মধ্যেই দেখিতে পাই। অমৃতলাল মাহুষকে জাতিতে জাতিতে ভাগ করিয়া দেখিয়াছেন, এ-কথা ঠিক সত্য নয়। বাংলার সর্ববর্ণের সামগ্রিক পতনের চিত্রই তিনি অঙ্কিত করিয়াছেন।

শিক্ষিত কায়স্থ-সন্তান কেরানী গদাধর দত্তের দুঃবস্থা এমন যে, শেষপর্যন্ত মিস্ত্রী নন্দুয়ার তোষামোদ করিয়া, তাহাকে ঘৃণ দিয়া, চাকুরী বজায় রাখিবার ব্যবস্থা তাহাকে করিতে হয়। কানফুড়ী মিস্ত্রী কেরানীর কথা না-শুনিতে পারে, তাহাকে তাড়াইয়া দিতে পারে, কিন্তু ‘নন্দুয়া’র কথা না-শুনিয়া পারে না, তাই নন্দুয়ার উমেদারীতে গদাধর দত্তের চাকুরী রক্ষিত হয়। শুধু তাহাই নহে,—কায়স্থ-সন্তান শুধু মুচির তোষামোদ করিয়া চাকুরীটি বাঁচাইতেছে না,—দত্ত মহাশয়ের দুর্ভাগ্য আরো অনেকখানি। কানফুড়ী মিস্ত্রীর একজন ‘জ্ঞানবিৎ মেয়েমাহুষ’ গদাধর দত্তের জন্ত বলিয়াছিল বলিয়া কানফুড়ী মিস্ত্রী তাহাকে চাকুরী দিয়াছিল। ‘নীলদর্পণ’-এ যেমন সাহেবকে ভগিনী দান করিয়া চাকুরী পাওয়ার কথা আছে, এখানেও কি ব্যাপারটি সেইরূপ? তাহা হইলে উদরারের জন্ত বাঙ্গালী ভদ্রসন্তান কতদূরে নামিয়াছে, অমৃতলাল তাহা দেখাইয়াছেন। যদি এই জ্বী-লোকটি গদাধর দত্তের কেহ না-হয়, তবে তাহার জন্ত কানফুড়ীকে বলিতে আসিল কেন, তাহাও জাবিবার বিষয়।

অমৃতলাল এই দৃষ্টে একজন ব্রাহ্মণকেও আনিয়াছেন। ব্রাহ্মণটি মূর্থ এবং জাত্যভিমानी। কিন্তু অমৃতলাল ইহাকে শুধু ব্যঙ্গ করেন নাই সমবেদনার মধ্য দিয়া এই ব্রাহ্মণের পারিবারিক জীবনের ছুরবহার চিত্রও তিনি অঙ্কন করিয়াছেন। এই ব্রাহ্মণ না-পারিতেছে যোগ্যতার সহিত নিজের প্রাচীন কুটি বজন-বাজন-অধায়ন-অধ্যাপনাদি আঁকড়াইয়া ধরিতে, না-পারিতেছে বর্তমান যুগের সঙ্গে তাল রাখিয়া চলিতে, যুগ-সমস্তার এই দোটানায় পাড়িয়া জিশঙ্কুর মতো সে মধ্যপথে ঝুলিতেছে। সংস্কৃত বিজ্ঞাটাও সে ঠিক ঠিক শিখে নাই, অথচ ব্রাহ্মণত্বের ঠাট বজায় রাখিবার জন্ত সে অশুদ্ধ এবং অর্থহীন শ্লোক আড়েড়াইয়া যাইতেছে। শান্ত, বিনীত, নম্র, উদার, ক্ষমাশীল ব্রাহ্মণের সম্মান হইয়াও সে নিজের স্বার্থের এতটুকু ব্যাঘাত হইলেই বাহ্যকে-তাহাকে যখন-তখন ব্রাহ্মণত্বের ভয় দেখাইতেছে। বিবাহীন ডুগুত্তের ঐ নিফল আক্ষিপনটুকুই এখন তাহার স্বার্থসিদ্ধির অস্ত্র। কিন্তু তাই বলিয়া অবজ্ঞার হাসি হাসিয়া আমরা এই ব্রাহ্মণকে বিদায় দিতে পারি না। সে যখন বলে—“আমার টাকার দরকারটা বুঝলিনে, সংসারে খরচ কত জানিস্? এখন আর চাল-কলায় ভট্টাচার্য বামুনের চলে না; কনিষ্ঠ পুত্রটির জর হয়েছে; ডাক্তারের হুকুম, এই গাখ্ বাটা, এক বন্ধু বিষ্টেকুট কিনে নিয়ে যেতে হচ্ছে, মনে করিসনে বাটা যে, এ বিষ্টেকুট খেলে জাত যাবে, এ হিন্দুর হাতের ভৈরবানী, কে. সি. বোস কোম্পানীর বিষ্টেকুট, ত্রিবিষ্ণু! এসব খরচ যোগাব কোথা থেকেরে বাটা পাশও!” ইংরেজী সভ্যতার প্রভাবে সমাজের বাহিরের চাল যে কত বাড়িয়া গিয়াছে এবং মানুষ আহারে-বিহারে, পোশাকে-পরিচ্ছদে বিদেশীর অঙ্ক অঙ্করণ করিয়া যে অকারণ কি করিয়া আর্থিক অনটন বাড়াইয়া তুলিতেছে, অমৃতলাল সামান্য কয়টি কথায় তাহা বুঝাইয়া দিয়াছেন।

এই প্রসঙ্গে আচার্য প্রফুল্লচন্দ্র দায়ের লেখা একটি প্রসঙ্গ মনে পড়িয়া যায়। তিনি একবার কোনো গ্রামে এক কৃষকের বাড়ী অতিথি হইয়াছিলেন। গৃহস্থটি তাহার ম্যাটি কুলেশন পাশ পুত্রের জন্ত একটি চাকুরী করিয়া দিতে আচার্য প্রফুল্লচন্দ্রকে অস্বরোধ করে। আচার্যদেব তাহাকে বলিয়াছিলেন, তাহার অবস্থা ভাল, পুত্রকে চাষ-বাসের তত্ত্বাবধান করিতে দিলে তো আরো ভাল হয়, চাকুরী করিয়া অতি সামান্য টাকা আয় করিয়া সে কী করিবে? উত্তরে আচার্যদেবকে শুনিতে হইয়াছিল যে, “দাংসারিক আয় থাকিলে কি হইবে, আজকাল ভদ্রতার চাল এমন বাড়িয়া গিয়াছে যে, অতিথিকে এখন চিঁড়া-গুড়-নারিকেল দিলে চলে না,” কুটি-বিস্কুট-কেক-চা দিতে হয়। অমৃতলালও তো

ঐ একই কথা বলিয়াছেন। সুতরাং অমৃতলাল ঐশ্বরচন্দ্র গুপ্তের মতো প্রতিক্রিয়াশীল সাহিত্যিক ছিলেন বলিলে তাঁহার প্রতি অবিচার করা হইবে। তিনি আধুনিকতার অভিলাষের দিক্টি লক্ষ্য করিয়াছিলেন। তাই আঘাত দিয়া বাঙালীকে জাগাইতে চাহিয়াছিলেন। অমৃতলাল ছিলেন সত্যকার দেশ-প্রেমিক।

বিতীয় অঙ্ক, প্রথম গর্ভাঙ্ক। এই দৃশ্যের বিষয়বস্তু ও সংলাপ-সম্বন্ধে আপত্তির বড় উঠিয়াছে। এখানে কয়েকটা নারী প্রত্যক্ষে এবং পরোক্ষে জাতি-তুলিয়া গালাগালি করিয়াছেন। কোনো কোনো সমালোচকের মতে জাতি তুলিয়া গালাগালি করিয়া হাশ্বরস সৃষ্টি করিবার চেষ্টা অতি জঘন্য রুচির পরিচায়ক। সুতরাং তাঁহাদের মতে অমৃতলাল নিতান্ত দুৰ্দ্ধম করিয়াছেন। আমরা এই মতটিকে প্রকার সঙ্গী স্বীকার করিতে পারিতাম যদি ঐ গালাগালিগুলি অমৃতলালের নিজের হইত, অর্থাৎ চরিত্র ও তাহার স্বাভাবিক পরিবেশ হইতে ঐ গালাগালিগুলি যদি স্বতঃস্ফূর্তভাবে সৃষ্ট না হইত। রবীন্দ্রনাথ ‘রঘুনাথ রাও’এর মুখ দিয়া এক উদ্ভেজনার মুহূর্তে বলাইয়াছেন, ‘চলেছি করিতে যবন নিপাত, যোগাতে যমের খাত্ত’; এই বাক্যটির প্রসঙ্গ-গত তাৎপর্য না বুঝিয়া এক বিশেষ সম্প্রদায়ের লোক যেমন ইহাকে রবীন্দ্রনাথের মুসলমান-বিদ্বেষ বলিয়া-চালাইয়া দিতে চেষ্টা করিয়াছে, এই ধরনের সমালোচকেরাও তেমনি দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করিয়াছেন। আমরা আমাদের মতো করিয়া বিষয়টির বিচার করিতে চেষ্টা করিব।

নিমন্তলা স্নানের ঘাটে কায়েত-গিন্নী ও বামুন-গিন্নীর আলাপ। বামুন-গিন্নী আজ অভ্যস্ত দুরবস্থায় পড়িয়াছেন, তাঁহার ছেলোট বহু কষ্ট করিয়া দুইটা পাশ দিয়াছে, কিন্তু কোথাও চাকুরী পাইতেছে না। গিন্নীর বাপের বাড়ীতে ছেলেবেলা এক নাপিতানী কাজ করিত। তাহার পুত্র এখন জজ হইয়াছে। বর্তমানে ছুটি লইয়া বাড়ী আসিয়াছে। বামুনগিন্নী ছেলের চাকুরীর জন্ত ঐ নাপিতানীকে অনুরোধ করিতে চলিল, কিন্তু এই অনুরোধ কি প্রসন্নচিত্তে করা যায়? ‘একদিন যাকে আলতা পরাতে পা বাড়িয়ে দিয়েছি,’ পেটের দায়ে তাহাই থোসামোদ করিতে গিয়া কি চিরচর্চিত মর্দাদাবোধ বা অহঙ্কার বিসর্জন দেওয়া যায়? বামুন-গিন্নীর কথা হইতেই বুঝিতে পারা যায়, ধোপা, নাপিত, কলু লেখাপড়া শিখিয়া বড় হইয়া ব্রাহ্মণ, কায়স্থ ইত্যাদির সঙ্গে প্রতিদ্বন্দ্বিতা করিতেছে, ইহা ব্রাহ্মণাদি বর্ণ প্রসন্নচিত্তে মানিয়া লইতে পারে নাই। যে হীনমন্ত্রতাবোধ এতদিন চাপা ছিল, এখন তাহা আত্মপ্রকাশ করিল। যাহারা প্রতিবাদ না করিতে পারিয়া এতদিন শুষ্ক উচ্চদের ঘৃণাবিধেয় বিধাতার দান বলিয়া সহিয়া

গিয়াছে, সুযোগ বুঝিয়া আজ তাহারা ও প্রতিদানে ঘৃণা-বিষেব শুরু করিয়া দিল। রবীন্দ্রনাথের ‘দুর্ভাগা দেশ’ বাহাদুরের অপমান করিয়াছে, মহাকালের শাসনে সেই অপমানিতদের সঙ্গে অপমানকারীরা আজ সমান হইতেছে। ইহারই জবজবতম পরিণতিই সাম্প্রদায়িক বাটোয়ারা এবং ভারতবিভাগ নয় কি? হিন্দু কোড বিল পাশ করিয়া এবং অস্পৃশ্যতা-নিবারণ আইন করিয়া জাতির এই জন্মজিত পাপের প্রায়শ্চিত্ত করিবার চেষ্টা করা হইতেছে না কি? অবশ্য এই আইনগুলির ফলাফল-সম্বন্ধে আমি কিছু বলিতেছি না।

সংস্কার মরে না। বামুন-গিন্নী জজ-সাহেবের বাড়ী গিয়া চিরন্তন অভ্যাসবশতঃ তাঁহার মাকে ‘নাথু-বৌ’ বলিয়া ডাক দিলেন। ইহার স্বাভাবিক ফল বামুন-গিন্নী নিজেই বর্ণনা করিতেছেন, ‘দুমাগী দাসী তো খালি আমার মামুতে বাকি রাখলো’ অমৃতলাল বাহা স্বাভাবিক, তাহাই লিখিয়াছেন। ইহার চিরদিন ‘নাথু-বৌ’, ‘ধোপা-বৌ’ বলিয়া ডাকিতেই অভ্যস্ত। পণ্ডিত অমুকচন্দ্র ভট্টাচার্য দেবশর্মার স্ত্রীকে ‘বামুন-বৌ’ এবং জমিদার অমুকচন্দ্র ঘোষ চৌধুরীর স্ত্রীকে ‘কায়েত-বৌ’ বলিয়া ইহার কোনোদিনই ডাকেন নাই। যদি ডাকিতেন তাহা হইলে ‘নাথু-বৌ’ ডাক শুনিয়াও জজ-নাথুপতের মা চটিয়া যাইতেন না। জজসাহেব যে তাঁহার সঙ্গে নিতান্ত অভদ্র ব্যবহার করিয়াছেন এমন বলিতে পারি না। তিনি তখন চাকুরী দিতে পারিতেছেন না। তাই তিনি বলিলেন, ‘এখন তো কাজকর্মের সুবিধে নেই; তবে যদি আমার সঙ্গে থাকে, রাতে কাগজ-পত্র নকল করবে, দুটি ছেলেকে পড়াবে, আর বাসার রান্ধবে, তাহলে পনের টাকা করে মাসে দিতে পারি’। অমৃতলাল এখানে সুকৌশলে একটি কথা বলিলেন। এতদিন বাহাদুরের নিতান্ত ছোটলোক এবং দাসতুল্য রূপার পাত্র মনে করিয়াছ, আজ অদৃষ্টের তীব্র পরিহাসে তাহারাই তোমাদিগকে দাস করিবার চেষ্টা করিতেছে। বামুন-গিন্নীর মতে ইহা নিতান্ত অস্বাভাবিক। ‘সত্যই কি এত ধর্মে সহিবে!’ আর একজন ব্রাহ্মণ ব্রহ্মশাপের ভয় দেখাইয়া নিরপেক্ষ কেরানী গদাধর দত্তকে বলিয়া গেলেন, জুতার দোকানের কেরানীগিরিটি সে করাহ হইয়া কেন একজন ব্রাহ্মণকে ছাড়িয়া দিতে পারিল না।

ওদিকে আবার কলুবৌ দুইদিনের রৈয়গী সাজিয়া “ভাতকে” “প্রসাদ” বলিতে আরম্ভ করিয়াছে। গঙ্গানদীতে আসার পথে কাঁকরগুলি তাহার পায়ের খুব বিধিতেছে। ‘বিগুর মা’ নাম করিয়া তাহার একটি চাটুকারিণীও ভুটিয়া গিয়াছে। সত্যকার বড় হইলে মানুষ বিনীত হয়, উদার হয়। উচ্চবর্ণের লোক-গুলি গোলামী করিতে আসিয়া যেমন সত্যকার বিরাট হু ও মহত্ব একে বারে

হারাইয়া বলিয়াছে, তেমনি সমাজের তথাকথিত নিয়বর্ণের লোকগুলিও শিক্ষা-দীক্ষা-চাকুরী পাইয়া চরিত্রগত মহনীয়তা লাভ করে নাই ; উদারচেতা চরিত্রবান্ দেবতা হয় নাই। কতগুলি চাল বাড়াইয়া দিয়া তাহারা বাহিরে বড় সাজিবার চেষ্টা করিতেছে। কলুবো—খোপা-বো-এর আচরণে সেই হীনতাজনিত মনোবৃত্তির অভিব্যক্তি হইতেছে। আবার, মজার কথা এই যে, শুধু যে কায়স্থ-ব্রাহ্মণেরাই এই খোপা-নাপিত-কলুদের অগ্রসর দৃষ্টিতে এবং ঈর্ষার দৃষ্টিতে দেখিতেছে, তাহাই নহে। ইহারা নিজেরাও পরস্পরকে ভাল চোখে দেখিতেছে না। হীনমন্ত্রতা ও ছবলতার বীজ সমাজের সর্বস্তরে সমান ভাবে ছড়াইয়া পড়িয়াছে, খোপা-বো এবং কলু-বো-এর জঘন্য আলাপে তাহা মূর্ত হইয়াছে।

এখন আমাদের কায়স্থ-গিন্নীর উক্তি উদ্ধার করিয়া বলিতে হয়, ‘জাত-মহিমা কি নেই!’ এইরূপ জাত তুলিয়া গালাগালি করার প্রথা বাংলা-দেশে চিরচরিত কি না। ভগবান ত্রীচৈতন্যদেব, যাহার মতে ‘চণ্ডালোহপি দ্বিজশ্রেষ্ঠঃ হরিভক্তি-পরায়ণঃ’ তিনিও সহপাঠী মুরারি গুপ্তকে জাত তুলিয়া গালাগালি করিয়া বলিয়াছিলেন ‘লতাপাতা লৈয়া গিয়া রোগী দূঢ় কর।’ বরিশালের উচ্চশিক্ষিত কায়স্থ-ব্রাহ্মণ-বৈত-সন্তানেরা কথায় কথায় বলিয়া থাকেন, ‘নে আর নাপ্তালি করিসনে।’ কথাটি পরের কানে শোনা নয়। গত নির্বাচনের সময়ে শুনা যায় বরিশালেরই এক ‘প্রতাপ’শালী কায়স্থ-জমিদার প্রকাশ সত্য দাঁড়াইয়া চীৎকার করিয়া বলিয়াছিলেন, ‘লেফ্টিং পার্টিকে ভোট দিতে হবে, তারা কোন্ নাপিত?’ এ সম্বন্ধে রাজ্য-সরকারের নিকট লিখিত প্রতিবাদ জানানো হইয়াছিল। কলিকাতার শ্রেষ্ঠতম মহাবিদ্যালয়ে র‍্যাকবোর্ডে ভাঙা হাঁড়ি-কলসী আঁকিয়া রাখিয়া একজন অধ্যাপককে বাজ করিয়া লেখা হইয়াছিল, ‘যার যা সাজে।’ ইহা অপরাধ হইতে পারে, জঘন্য রুচির পরিচায়ক হইতে পারে, কিন্তু মিথ্যা নয়। অমৃতলাল এই জলন্ত সত্যটিকে স্বাভাবিক মহিমায় রূপায়িত করিয়াছেন। তাঁহাকে অকারণ নিন্দা না করিয়া আমাদের আপনার মুখ আপনি দেখিয়া সতর্ক হওয়া উচিত ছিল।

তবে অমৃতলালের ক্রটিও এ বিষয়ে কিছুটা আছে। সে ক্রটি সমাজের প্রতিনিধি-হিসাবে নয়, সাহিত্যিক-হিসাবে। তাঁহার সৃষ্ট পাত্রপাত্রীর মুখে আক্রমণের বাক্যটা অনেকখানি তীব্র হইয়াছে। মধুবাবু পীতাম্বরকে বলিলেন, ‘আর বাল ঠাকুর, পরের চাকরী কত্তে গেলে এত বামনাই পোষায় না, পূজো-আফিক-ফাফিকগুলো রবিবারে কন্নেই হয়……পূজোফুলো ভট্টাচার্যগির এখন শিকের তুলে রাখ, পেজেন হ’লে তখন যা হয়

করবে।' কথাগুলি মধুর পক্ষে বলা অস্বাভাবিক হয় নাই। মধু জানে, ঐ পূজা-আহিক বা ধর্মের আচার-আচরণ তাহাকে মাহুঘের মর্যাদা দিতে পারে নাই। ইংরেজের দয়্যাহ, অর্থের কল্যাণে সে এখন বড়-বাবু, কাকুনকৌলীন্তের অধিকারী। সুতরাং চাকুরী বজায় রাখিয়া পেনসন পাইলে আহিকাদি পরে করিলেও চলিবে, সেই কথাই সে পীতাম্বরকে বুঝাইয়া দিতে চায়। কিন্তু ইহাতে পীতাম্বরের ব্রাহ্মণ-সংস্কারে আঘাত লাগিল, লাগিবারই কথা, কিন্তু মধুকে “আপনার পরীয়ে নির্জলা কলুর রক্ত বিদ্যমান; প্রকৃষ্ট ঘানি নক্ষত্রে বলদ রাশিতে আপনার ভ্রম” প্রভৃতি বলা নেহাৎ অতিরিক্তই হইয়াছে। “কলু বড়বাবু, তোমার সাহেব বাবাকে বলো যে পীতাম্বর মুখুয্যে আর কলম ছুঁছেন না।” প্রভৃতি উক্তি অশোভন গালাগালিই হইয়াছে। পীতাম্বর মুখোপাধ্যায় চাকরী ছাড়িলেন। সুতরাং অমৃতলালের বিচারে বর্ণশ্রেষ্ঠ ব্রাহ্মণই কেরানীগিরির গোলমী প্রথম ভাগ করিয়া অস্বাস্থ্য বর্ণের আদর্শ হইয়া রহিলেন। উপায়ান্তর না-দেখিয়া অস্বাস্থ্য কেরানীয়াও পীতাম্বর মুখার্জীর অহুসরণ করিল। যাদব চাকুরী না পাইয়া তথাকথিত দেশভক্তের সংখ্যা পূর্ণ করিতে ছুটিয়া গেল। কিন্তু ইহাতে কি সত্যকার সমস্যার সমাধান কিছু হইল? ব্যবসায়ী সম্প্রদায় চাকুরী না করিয়া কৌলিক বৃত্তি অবলম্বনে ব্যবসায় করিলে, দেশের কৃষি-শিল্পের উন্নতি হইবে না হয় বুঝা গেল, কিন্তু কার্যসূচ ও ব্রাহ্মণ-সম্প্রদায় তো ব্যবসায়ী নহেন; তাঁহাদের সম্মুখে কোন্ স্বাধীন বৃত্তি অমৃতলাল তুলিয়া ধরিয়াছেন? বাঙালীর জাতীয় জীবনের ছরবহার চিত্র তিনি সুন্দরভাবে আঁকিয়াছেন সত্য, কিন্তু সমাজের সর্বস্তরের লোকের ভবিষ্যৎ কর্মপন্থা তিনি কিছু দেখাইতে পারেন নাই। শক্তিমান লেখক শুধু বর্তমানের দোষত্রুটি ধরিয়া গালাগালিই করিবেন না, তিনি ভবিষ্যৎ উন্নতির পথও দেখাইবেন। অমৃতলাল শুধু বর্তমানের অন্ধকার রূপই দেখিয়াছেন, ভবিষ্যতের উজ্জল স্বর্ণযুগ সৃষ্টি করিতে পারেন নাই। পারেন নাই বলিয়া তাঁহার সৃষ্টি কিছু অপাঙ্ক-ক্ষেত্র নয়। তিনি যাহা দেখিয়াছেন, তাহার মধ্যে তুল খুব কমই আছে। সমাজের অধোগতি তিনি ঠিকই লক্ষ্য করিয়াছেন, লক্ষ্য করিয়া তিনি জাতিকে সাবধান করিয়াছেন, তাহার বেশী তাঁহার কিছু করার ছিল না।

দ্বিতীয় অঙ্ক, পঞ্চম গর্তাঙ্কের একেবারে শেষের দিকে মধুর উক্তি লক্ষ্য করিবার মতো। “এই তোমার মুখও আমি বন্ধ করছি, জেতের খোঁটা ঘোচাচ্ছি, হয় খুঁটান, নয় ব্রহ্মজ্ঞানী হব, তবে ছাড়ব! এখনই নীচের কোটে গিয়ে



একিডেবিট ক'রে যাচ্ছি বে, আমার সাধুখাঁ পদবী বদলে আজ থেকে ব্রহ্মানন্দ পদবী নিলুম, আর সাহেবের হাতে পারে ধ'রে সার্ভিস্ ব'য়ে আর গ্রেডেন্স লিষ্টে সাধুখাঁ কাটিয়ে ব্রহ্মানন্দ ক'রে নেব, আজ থেকে মধুসূদন সাধুখাঁ নয়, মধুসূদন ব্রহ্মানন্দ।” কলুর ছেলে ক্ষমতার বলে জজ-হাকিম হইলেও সে জানে যে তাহাকে অন্তরে অন্তরে কেহই অভিজাত-সন্তানের মর্যাদা দেয় না। কারণ, ভারতবর্ষ এমনই দেশ, যেখানে এখনও শূঁই হও, আর কৃতবিশ্বই হও, ‘যমিন্ কুলে স্বসংপন্নঃ’ খোঁটা তোমাকে গুনিতেই হইবে। স্ত্রতরাং নিম্নশ্রেণীর লোকেরা লেখাপড়া শিখিয়া ভদ্র হইলেও গা-বাঁচাইবার জন্ত কেহ কেহ উচ্চাঙ্গের উপাধি নকল করিতে লাগিল, অনেকে ধর্মাস্তর গ্রহণ করিয়া অমর্যাদার হাত হইতে রক্ষা পাইল। ইহাতে তাহাদের হীনমন্ত্রতা-বোধের চেয়ে অবশ্য সমাজের ঘৃণাই বেশি দারী। অমৃতলাল ভুল দেখেন নাই। বর্তমান স্বাধীন ভারতেও কি ইহার এতটুকু পরিবর্তন হইয়াছে? কত ‘মারি’ মজুমদার হইয়াছেন, কত ‘মিস্ত্রী’ ‘মৈত্র’ বা ‘মিত্র’ হইলেন, কত ‘কীর্তনীয়া’ ‘রায়’ সাজিলেন বা কত ‘রায় বৈশে’ উপাধির থেকে বাঁশের অংশ ত্যাগ করিলেন, তাহার হিসাব আমরা অনেকেই রাখি না। অমৃতলাল ইহার খোঁজ রাখিতেন এবং কারণটিও জানিতেন।

অমৃতলালের অজ্ঞাত অনেক নাটকের মতো এই নাটকখানির সম্বন্ধে একটি প্রধান আপত্তির কথা আমরা আলোচনা করিব। অনেকে অভিযোগ করিয়াছেন, অমৃতলালের নাটকে চরিত্র বলিয়া বিশেষ কিছুই নাই। কাহিনীরও কোনো সুসংবদ্ধ রূপ পাওয়া যায় না। তাঁহার রচনাকে নাটক বা প্রহসন কিছুই বলা যায় না, বড় জোর ঐগুলিকে নক্সা জেগীতে ফেলা যায়। এ সম্বন্ধে আমার দুই একটি কথা বলিবার আছে। দীনবন্ধুর “নীলবর্ণন”ও নাটক নয়, নাট্যাচিত্র। তাই বলিয়া নীলবর্ণনের মূল্যও উপেক্ষণীয় নয়। দীনবন্ধু নীলকরের অত্যাচারটুকু ঠিকই দেখাইতে পারিয়াছেন। তবে মাত্রা একটু বাড়িয়া গিয়াছে। অমৃতলালের এই নাটকে কোনো বিশেষ ব্যক্তির জীবন বা চরিত্রকে রূপ দান করা হয় নাই। গোটা সমাজের একখানি সামগ্রিক চিত্র তিনি অঙ্কন করিয়াছেন। সমাজের প্রত্যেক বাস্তব রূপ তিনি আঁকিয়াছেন। তবে যদি ইহার সহিত কাহিনী ও চরিত্রের অপূর্ণ সমাবেশ তিনি করিতে পারিতেন, তাহা হইলে তাঁহার রচনা মল্লিয়ারের সৃষ্টির স্তায় অপূর্ণ হইত। অমৃতলালে আদর্শ অবশ্যই ছিলেন মল্লিয়ার। কিন্তু মল্লিয়ারের স্রষ্টা স্বজন-ক্ষমতা তাঁহার ছিল না। তবে ইহার আগে যাহারা মল্লিয়ারকে অনুসরণ

করিয়াছেন, তাঁহাদের থেকে অমৃতলাল কাহিনী ও চরিত্রসৃষ্টিতে যে অনেকখানি অগ্রসর হইয়াছিলেন, একথা স্বীকার না-করিলে অমৃতলালের প্রতি অবিচার করা হইবে। ‘গ্রাম্য বিভাট’ নাটকে অমৃতলাল মল্লিয়ারের কাছাকাছি গিয়াছেন বলিয়া আমার মনে হয়। ‘গ্রাম্য বিভাট’ অমৃতলালের শ্রেষ্ঠ রচনা। প্রহসন-হিসাবে ‘ভিলতর্পণ’ ও ‘বাহবা বাতিক’ বাংলা সাহিত্যে অবশ্যই গৌরবের আসন দাবি করিতে পারে। এই বই কথখানির আলেচনা করিলেই অমৃতলালের প্রতিভার মোটামুটি দিগদর্শন করা হইবে।

‘গ্রাম্য বিভাট’ নাটকের সূচনায় দ্বী-পুরুষগণের দ্বৈত গীতিটি লক্ষ্য করিবার মতো। সমগ্র নাটকটির ভূমিকা-হিসাবে গানখানিকে গ্রহণ করা যাইতে পারে। দেশপ্রেম, গ্রামোন্নয়ন, সমাজ-সংস্কার সব কিছুই নামে

যে অকারণ হুজুগের খেলা চলিতেছে, কাজের কাজ গ্রাম্য বিভাট

কিছুই হইতেছে না, অমৃতলাল ইহা লক্ষ্য করিয়া- ছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলালের বাজ-কবিতার ‘নন্দলাল’কে অমৃতলাল ঘরে ঘরে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন। যাহারা ‘দেশের কাজে’ প্রাণপণ করিয়া লাগিয়াছেন, তাঁহারা এমনই কমী যে নিজেদের ছোট সংসারটুকু চালাইবার যোগ্যতাও তাঁহাদের নাই। এই ভবঘুরেদের দ্বারা দেশোদ্ধার কি করিয়া সম্ভবপর হইবে? ‘ভারতমাতা’র উদ্ধারের জন্ত যাহারা ‘চাঁদার খাতা’ খুলিয়া বসেন, তাঁহাদের গর্ভধারিণী জননীর সম্বল ‘ছেঁড়া কাঁথা’ ভিন্ন আর কিছুই নাই। ইহারা দেশের প্রিজুডিস্ দূর করিয়া সমাজসংস্কার করিতে অগ্রসর হইয়াছেন, সেইজন্ত বিধবা-বিবাহের জন্ত ইহাদের সমবেদনার অন্ত নাই। কিন্তু ইহাদের ঘরে বরষা কুমারীরই বিবাহ হইতেছে না। যে চরিত্রবল ও কর্মনিষ্ঠা থাকিলে একটা জাতির জাগরণ আনা সম্ভবপর হয়, বাঙালীর জীবনে অমৃতলাল তাহার অভাব উপলব্ধি করিয়াছিলেন। জাতি যখন কোনো মহত্তর আদর্শের প্রেরণায় জাগিয়া উঠে না, কল্যাণৈকত্বতী, নিয়ন্ত্রিতচরিত্র নরদেবতার বাস্তব জীবনকে জীবন দিয়া অহুসরণ না করিয়া জাতি যখন কেবলমাত্র হুজুগে মাতিয়া উঠে, তখন কল্যাণের নামে নবতর অকল্যাণেরই সূচনা হইতে থাকে। ঐ ভাবোচ্চেল উদ্ভাদনার সুযোগে প্ররুত্তিস্বার্থী শয়তানের দল আত্মপ্রতিষ্ঠার তৎপর হইয়া কপট বুলি ও প্রতারণাপূর্ণ কর্মের দ্বারা জনগণকে ফাঁকি দিয়া নিজেদের কাজ হাসিল করিয়া লয়। বচনবাগীশতা তাহাদের যাহাই থাকুক না কেন, পরম্পরের মধ্যে আর্থের সংঘাত বাধিলে তাহারা যে-কোনো হীন আচরণ অবলম্বন করিতে পারে। তাহাতে কল্যাণের নামে প্রকৃত অকল্যাণ দেখা দেয়।

ব্যক্তিগত ক্ষমতা, মহত্ব ও মর্যাদার নামে চলিতে থাকে পারস্পরিক দুর্বলতা ও হীনমন্ত্রতার খেল। গণতান্ত্রিক শাসনব্যবস্থায় সর্বসাধারণের কল্যাণ হইবে বলিয়া তখন ইলেক্‌শন করিতে গিয়া টাকার জোরে বা ভাষ্টির ভোড়ে মোড়ল সিলেক্‌শন হয়। 'ম্যাড়াপাড়া মিউনিসিপ্যাল ইলেক্‌শন'কে কেন্দ্র করিয়া কেমন করিয়া এমনি ধরনের অমর্থের সৃষ্টি হইয়াছিল, অমৃতলাল তাহাই দেখাইয়াছেন।

এখানে প্রশ্ন হইতে পারে যে অমৃতলাল মিউনিসিপ্যাল নির্বাচনকে ব্যঙ্গ করিয়া প্রকৃত গণতন্ত্র-বিরোধী মনোবৃত্তির পরিচয় দিয়াছেন ; যুগের সঙ্গে তাল রাখিয়া চলিয়া তিনি গণমুক্তির এবং জাতির স্বাধীনতা-সংগ্রামের বন্দনাগান করিতে পারেন নাই ; সুতরাং তিনি ছিলেন প্রকৃত প্রগতিবিরোধী। কথাটি ঐ ভাবে ধরিলে চলিবে না। আধুনিক democracyর (গণতন্ত্রের) hypocrisy (কপটতা) টুকু ধরাইয়া দিলে যদি প্রগতিবিরোধী হইতে হয়, তাহা হইলে জর্জ বার্নার্ড শ হইতেছেন সর্বশ্রেষ্ঠ প্রগতিবিরোধী, কিন্তু তাহা নহে। অমৃতলাল বলিয়াছেন, ইচ্ছা বা দেশের জন্ত বা জনকল্যাণের জন্ত দেশ-প্রেমিক সাজে নাই, ইচ্ছা চায় ব্যক্তিগত প্রতিষ্ঠা। তাই নিজেরাই কর্ত সাহিত্যে চায়, কর্তৃক অল্প কাহাকেও দিতে রাজী নয়, নিজেদের মধ্যে ঝগড়া মারামারির মূল কারণ ঐ। কোনোক্রমে গদি যদি না পাওয়া যায়, তাহা হইলে ইচ্ছা যে কোনো মুহূর্তে দেশ-প্রেমের মুখোশ খুলিয়া ফেলিয়া দেশদ্রোহী হইতে পারে। এই নাটকের দ্বিতীয় অঙ্ক চতুর্থ দৃশ্যে বিজয়ের উক্তি এই প্রসঙ্গে প্রশিধানযোগ্য।

কথা হইতে পারে, ভারতবর্ষে গণতন্ত্রী আন্দোলন বা জাতীয় মুক্তির আন্দোলনের মধ্যে কি সত্য সত্যই অপ্রাণতার অভাব ছিল? দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, মহাত্মা গান্ধীর জাতীয় আন্দোলনের মধ্যে কি অমৃতলাল মহত্বের সন্ধান পান নাই? পাইয়াছিলেন বলিয়াই তো তিনি 'নবজীবন' নাটক রচনা করিয়াছিলেন। অংশু নাটক হিসাবে উহা কতখানি ভাল হইয়াছে বা মন্দ হইয়াছে, সে অল্প কথা। তবে তিনি বাঙালী-জীবনের যে বিশেষ দুর্বলতাগুলি লইয়া ব্যঙ্গ করিয়াছেন, তাহা এতটুকুও মিথ্যা নহে। মিথ্যা হইলে আজ বাংলাদেশের, তথা ভারতবর্ষের রূপ অল্পপ্রকার হইত। আজ যে দুর্নীতি সমাজ ও রাষ্ট্রজীবনকে জর্জরিত করিয়াছে, বহুদিনের সঞ্চিত দুর্বলতা-হিসাবে তাহা আমাদের জাতীয়-জীবনেই ছিল; হঠাৎ 'উড়ন্ত চাকি'র মতো শনি-মদল গ্রহ হইতে বঙ্গদেশে বা ভারতবর্ষে আবির্ভূত হয় নাই। দুরজ্ঞা অমৃতলালকে ধর্মবাদ দিতে হইবে এইজন্য যে, তিনি ভাবের বস্তুর ভাসিয়া

না গিয়া সভায় নির্মমরূপ প্রত্যক্ষ করিয়া জাতিকে আঘাত দিয়া জাগাইতে চাহিয়াছিলেন।

বিজয়, উপেন, সত্য, গোপাল প্রভৃতি ম্যাড়াপাড়ার কয়েকজন যুবক কর্মী চঞ্চল হইয়া উঠিয়াছে, হরিসভা ও ব্রাহ্মসমাজের ‘অ্যানিভারসারি’ পর পর পনের দিনের মধ্যে উদ্‌ঘোষন করিতে হইবে। ব্রাহ্মসমাজ অ্যানিভারসারিতে আচার্য বামনদাস মুখোপাধ্যায় সভাপতিত্ব করিতে আসিবেন। কিন্তু চিঠি আসিল বামনদাসবাবুর ছোট খুকীর অসুখ বলিয়া তিনি আসিতে পারিবেন

না, কস্তুর শুশ্রূষার কাজ তাঁহাকে নিজে করিতে নাটকখানির বিশ্লেষণ

হইবে, আর কস্তুর মাতা বামনদাস বাবুর ধর্মপত্নী প্রমদাসুন্দরী মুখার্জি ( আধুনিক সভ্যতায় হয়তো কস্তুর শুশ্রূষার জন্ত মায়ের দায়িত্ব নাই বলিয়া ) এই সভায় নেতৃত্ব করিতে আসিবেন। প্রমদাসুন্দরীর এই আগমনের পিছনে ব্রাহ্মসমাজের প্রতি লেখকের যে কটাক্ষটুকু আছে, ইহাদের কেহই সেদিকে লক্ষ্য করেন নাই। একজন বিদূষী মহিলা সভানেত্রী হইয়া আসিবেন বলিয়া ইহার আনন্দে চীৎকার করিয়া উঠিলেন, “থি চিয়াস’ ফর প্রমদাসুন্দরী।” এই চীৎকারে আরুণ হইয়া মাণিক নামক একটি মাতাল হঠাৎ মত্তভাবে প্রবেশ করিল। মাণিক মাতাল হইলেও তাহার মধ্যে সত্য সভ্য প্রাণ আছে। নাট্যকার মাণিকের মাতলামি ও ব্রহ্মপ্রিয়তার মাধ্যমে নিজের বিশিষ্ট ধারণা-ভাবনাগুলিই ব্যক্ত করিয়াছেন। কিন্তু এই উক্তিগুলি মাণিকের চরিত্রের সঙ্গে এমন সুন্দরভাবে মিশাইয়া দিতে পারিয়াছেন যে, ঐগুলি নাটকের চরিত্র-ও-সংলাপ-নিরপেক্ষ প্রচারবাহনে পর্যবসিত হয় নাই। নাটকের বিভিন্ন চরিত্র ও কাহিনীর মধ্যে যোগসূত্র রক্ষা করার জন্ত এই নাটকে মাণিকই অতি প্রয়োজনীয় চরিত্ররূপে দেখা দিয়াছে। মাণিক অশিক্ষিত, মাতাল, কিন্তু তাহার একটা গুণ আছে; সে ভাল গান করিতে পারে। সভায় গান করিবার জন্ত ছাই কেলিতে ভাস্কাকুলার মতো তাহার ডাক পড়িয়াছে এবং দুইটি সভায় বাধিকী উদ্‌ঘোষনের জন্ত বর্তমানে তাহার প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধ হইয়াছে। কিন্তু চরিত্র হইতে মাতলামীর অংশটুকু সে বাদ দিতে পারে নাই, তাই প্রমদাসুন্দরীর জয়োজ্ঞাস শুনিয়া সে মনে করিয়াছিল, গ্রামের ঐ যুবক ছেলেরা বুঝি কোন নারীকে লইয়া আমোদ করিতেছে, সেই আমোদে অংশ গ্রহণ করিতে সে আসিয়া জুটিয়াছে। তাহার অভিযোগটি চমৎকার! ‘বলি প্রমদাসুন্দরী ব’লে গাঁ গাঁ করে থি চিয়াস’ পাড়ছিলে, আর আমি এসেছি, অমনি মেয়েমানুষটি সরালে বাবা!’ নারী-সম্বন্ধে একটু দূর্বলতা তাহার আছে।

কোনো এক বিধুমুখী তাকে আগেই মুগ্ধ করিয়াছে, কিন্তু সে দুর্বল চরিত্রের মত প নয়। সে রহস্যপ্রিয় এবং উপস্থিতবুদ্ধিসম্পন্ন। ‘সেক্রেটারী, ম্যাড়াপাড়া লাইব্রেরী’র নামে একখানা টেলিগ্রাম বিল করিয়া পিওন কিছু বকশিস্ পাইবে। পিওনকে ফাঁকি দিবার জন্ত মাণিক কৌশল করিল। ‘আমার টেলিগ্রাম আসবার কথা ছিল’ বলিয়া মাণিক টেলিগ্রাম কাড়িয়া লইয়া পড়িয়া ফেলিল এবং সঙ্গে সঙ্গে ‘মাসীগো!’ বলিয়া চীৎকার করিয়া মুছিত হইয়া পড়িল। পিওন অবস্থা প্রতিকূল দেখিয়া নিজের অদৃষ্টকে ধিক্কার দিতে দিতে প্রস্থান করিল। আসলে ব্যাপার কিছুই নয়। পিওনকে ফাঁকি দিবার জন্ত ইহা মাণিকের কৌশলমাত্র। সত্য, বিজয় প্রভৃতি সকলেই ব্যাপারটিকে একটা মস্ত দুর্ঘটনা বা মাণিকের মাসী-বিয়োগ বলিয়া ধরিয়া লইয়াছিল। কিন্তু চক্ষু মেলিয়া মাণিক যে ভাষায় কথা বলিল, তাহার মধ্য হইতে এই কৌতুক-স্রষ্টার মিথ্যাটুকু ধরিয়া ফেলা সম্ভবপর হইল। মানুষ যদি সত্য সত্যই আত্মীয়-বিয়োগে শোকার্ত হয়, তাহা হইলে সে কি প্রিয়জনের মৃত্যু-প্রসঙ্গ লইয়া ব্যঙ্গ করিতে পারে? মাণিক বলিতেছে, “ওগো মাসী আমার কালী থেকে আসছিলো গো!...ওরে ভাই বিধবা মানুষকে সন্দ কোরে জংসনে আটকে কেলে দিলে...মহাশয় সেখানে লক্ষা দিয়ে ছাতু খেয়ে তাঁর ন্যাচারেল ফাংসন বাড়ে।...বেলেস্তারা দিতে না দিতেই মাসী আমার ভূতপূর্ব মেসো মহাশয়ের সঙ্গে কনজংসন হয়ে যায় গো। এখন আমার যে ভারী ইনটাস্জেকসন! আঃ ওঃ! এলাস! হায়! হায়! হঃ লকুন্তলা! হা মহাখেতে! (স্বরে) হারে রে রে রে উঠরে কানাই!” মাণিকের শেষের কথাগুলি শুনিয়া সকলেই বুঝিতে পারিল, ব্যাপারটি তামাসা। বিজয় বলিল, “জ্যা মাতলামো!”

মাণিক-চরিত্রের মধ্য দিয়া নাট্যকার ঘটনাকে চমকপ্রদ ও আকর্ষণীয় করিয়া তুলিতে পারিয়াছেন।

টেলিগ্রামের খবরে জানা গেল, ম্যাড়াপাড়া স্বাধীন মিউনিসিপ্যালিটি বলিয়া ঘোষিত হইয়াছে। যুবক কর্মীদের আনন্দের সীমা নাই। “স্কুল, লাইব্রেরী, গার্ল স্কুল, হরিসভা, ব্রাহ্মসমাজ, দাঁতবা ভাণ্ডার”, সকলই তাহাদের। আর ম্যাড়াপাড়াকে পার কে!” স্তব্ধতা তাহার পরমোৎসাহে নির্বাচনে মার্তিয়া উঠিল। কিন্তু প্রাচীনদের মধ্যে এ বিষয়ে উৎসাহ তেমন দেখা দিল না। গ্রামের পণ্ডিত রমানাথ স্মৃতিরত্ন কিন্তু ব্যাপারটিকে মোটেই ভাল চোখে দেখিতে পারিতেছেন না। কারণ, মিউনিসিপ্যালিটির কুফল সম্বন্ধে তাহার তির্যক অভিজ্ঞতা আছে। “গ্রামে মুন্সিপাল হবে, একেবারে সবে আফ্লাদে

আটখানা। টেক্সের জালার বখন হাড়ের ছাল ছাড়াবে, তখন বুঝতে পারবেন ! কলকাতায় হাতীবাগানে দাঘার টোলে দিন কতক থেকে মুল্লীপালের তাড়ার লোকের হাড়ির হাল আমি বিলক্ষণ দেখে এসেছি।”

স্বতিরত্নকে আমরা প্রগতিবিরোধী এবং সংস্কারাচ্ছন্ন প্রাচীনগম্বী লোক বলিয়া ধরিয়া লইতে পারি না। কারণ, স্বতিরত্ন যুক্তির বাহিরে কথা বলেন না। ট্যাক্স দিতে হইবে বলিয়াই যে স্বতিরত্ন মিউনিসিপ্যালিটি অপছন্দ করিতেছেন, তাহা নহে, মিউনিসিপ্যালিটির দ্বারা লোকের কল্যাণের চেয়ে অকল্যাণ বেশী হইতেছে। “রায়েরা মশাই গেল বছর প্রায় ত্রিশ-পঁয়ত্রিশ হাজার টাকা খরচ কোরে একখানি বাড়ী তৈয়ারী কল্লে...হ’বার দু’জায়গায় পারখানা করালে আর ভান্ডালে ... .. দশ কাঠা জমির ভিতর রাস্তাবন্দী বড় বাবুর রুটির মতো পারখানা আর হ’ল না।” গ্রামের স্বাভ্যাসমতির অন্ত এই সকল অন্তবিধা মানিয়া লইয়াও মিউনিসিপ্যালিটিকে বরণ করা উচিত কিনা? স্বতিরত্ন মহাশয়ের মতে ভারতবর্ষের মতো গ্রীষ্মপ্রধান দেশে বিলাতী-ধরনের নগর-পত্তনে স্বাস্থ্যের উন্নতি না হইয়া অবনতিই হইবে। তাহাছাড়া ভারতবর্ষ স্বাস্থ্যরক্ষার জন্য গৃহস্থের নিত্যকর্ম-হিসাবে ধর্মীয় অনুশাসনের দ্বারা যে কর্তব্যগুলি নির্দিষ্ট করিয়া দিয়াছিল, তাহা হইতে স্বাস্থ্যরক্ষার ভাল রীতিনীতি আর হইতেই পারে না। “আমাদের গ্রাম্য মুল্লীপালের শাস্ত্রোক্ত ব্যবস্থাটা দেখ—টেক্স নাই অথচ সকল কার্য যেন আপনা আপনি নির্বাহ হয়। প্রত্যেক গৃহস্থের উপর বিধি যে, অতি প্রত্যুষে সমস্ত গৃহ মার্জনা করে আবর্জনা দূরে কোনো গর্তে বা মাঠে ফেলবে; ক্ষেত্রের আবর্জনা সময়ে সারে পড়িগত হয়, তারপরে প্রাক্ণে গৃহদ্বারে গোময়-জল সিঁকন করবে, কলিকাতায় যে সব দুর্গন্ধহারী বিলাতী আবক-চূর্ণাদি বাহির হ’য়েছে, তার দুর্গন্ধ অপেক্ষা গোময়ের গন্ধ কিছু অধিকতর তীব্র নয়; তারপর গৃহে ধূনার ধূপ দিবে, সাং-কালেও আবার ধূনার ব্যবস্থা!.....প্রত্যেক হিন্দুর গৃহেই দেবসেবার জন্য পুষ্পবাটিকা ও তুলসীবৃক্ষ রক্ষার ব্যবস্থা; ওনেছি, আজকাল তোমাদের ডাক্তারেরাও বলে থাকেন, তুলসীর গন্ধে ম্যালেরিয়া দূর হয়; বাড়ীতে বসন্তাদি রোগ হ’লে ক্ষৌরকার্য ও ব্রজকের দ্বারা বস্ত্র ধোতকরণ নিষেধ; এ আর পুলিশ ডাকিয়ে সংক্রামকতা নিবারণ করতে হয় না; হিন্দু ধর্মকে পুলিশ অপেক্ষাও ভয় করে; আবক্ষোনিমগ্ন হয়ে পানীয় বা স্নানজল কলুষিত করলে তোমার মুল্লীপালের পেয়াদার পিতামহ ধমুতে পারে না, কিন্তু শাস্ত্রে এমন কঠোর পাপের বিভীষিকা প্রদর্শিত আছে যে, পিতৃপুরুষভক্ত ধর্মভীরু হিন্দু স্নানজলে নিঞ্জিবন

পৰ্বস্ত ত্যাগ করবে না। হিন্দুরাজ্যে স্বাস্থ্যরক্ষার বিধান ছিল না?" স্বতিরত্নের মাধ্যমে প্রাচীন ভারতীয় সমাজ-ব্যবস্থার উজ্জ্বল চিত্র তুলিয়া ধরিয়া অমৃতলাল আমাদের কাছে ভাল করিয়া ভাবিয়া দেখিবার অবকাশ দিয়াছেন।

অন্ত যে কারণে অমৃতলাল তথাকথিত প্রগতিককে পছন্দ করেন নাই, তাহাও স্বতিরত্নের উক্তির মাধ্যমে স্পষ্ট হইয়া উঠে। প্রাচীন ভারতের সমাজ-ব্যবস্থার মধ্যে ধর্মাত্মমোদিত কর্তব্যবোধ প্রবল হওয়ায় ঐ কর্তব্যগুলি মানুষ নিষ্ঠার সঙ্গে পালন করিত এবং যতদূর সম্ভব ঐগুলি অমান্ত করিতে চেষ্টা করিত না, তাই জনকল্যাণের দাবিস্ব পালন করা প্রত্যেক ব্যক্তির স্বতঃস্ফূর্ত কর্তব্য ছিল। কিন্তু বর্তমানের সামাজিক কর্তব্যবোধ হইতে ধর্মীয় সেই মহান আদর্শ অবলুপ্ত হইয়াছে, জনকল্যাণের নামে তাই ব্যক্তিগত স্বার্থসিদ্ধি ও আত্মপ্রতিষ্ঠা বা কর্তৃত্বাভিমান প্রধান হইয়া দেখা দিয়াছে। তাই সমাজ-কল্যাণের নামে পরস্পরের দ্বন্দ্ব, ঈর্ষ্যা, নিন্দা ও দলাদলিই দেখা দিয়াছে বেনী, ইহাতে কল্যাণের নামে অকল্যাণই হইতেছে। এই অপপ্রচেষ্টার মুহূর্তে সমাজের সর্বপ্রকার দুর্বলতা ও পাপ নগ্নমূর্তিতে দেখা দিয়াছে। অমৃতলাল প্রগতির দোহাই দিয়া এগুলিকে প্রসন্ন অভিনন্দন জানাইতে পারেন নাই। স্বতিরত্ন ইহা লক্ষ্য করিয়াছেন, অত্যন্ত অনেকের দৃষ্টি এড়াইলেও নেশাখোর পাগলাটে মাণিকের দৃষ্টিতে ইহা ধরা পড়িয়াছে। সত্য, উপেন, বিজয় তিনজনে প্রত্যেকেই দাবী করিতেছে যে তাহারই একক কৃতিত্বে মাড়াপাড়ার স্বায়ত্তশাসন প্রবেশ করিয়াছে। অথচ সকলের সমবেত চেষ্টায় যে ইহা ঘটিয়াছে, সে-কথা কেহই স্বীকার করিতেছে না। এই আত্মপ্রতিষ্ঠার বুদ্ধিই যে সকল কর্ম মাটি করিবে, মাণিক অন্ততঃ তাহা বুঝিয়াছে। মাণিকের উক্তি "সাপ যে তোমাদের ঘরের ভিতরেই চক্র ধ'রে বেড়াচ্ছে, 'যেমন আসরে নামবে ভোট, আপনি সে মারবে চোট!' বিষের গন্ধে সব গলাধাজিই কছো, যখন চক্র ঘুরিয়ে বিষ ঢালবে, তখন দেখছি পটাপট লাঠি চলবে।"

মাণিকের এই ভবিষ্যদ্বাণী কেমন করিয়া সফল হইয়াছিল, নাটকে তাহাই দেখানো হইয়াছে। প্রথম অঙ্ক, ষষ্ঠ দৃশ্য হইতে এই ভোটরূপ দক্ষ্যজের উদ্বোধন হইয়াছে। বিজয়, উপেন ও সত্য তিনজনেই, কে কমিশনার হইবে, তাহা লইয়া কুরুক্ষেত্র বাধাইয়া দিয়াছে। পরস্পরের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিতে গিয়া শেষ পর্যন্ত চারিত্রিক দোষ পর্যন্ত উদ্ঘাটিত হইতেছে। উপেন সত্যর চরিত্র-সম্বন্ধে খোলাখুলিভাবে দোষ দিয়া বলিতেছে, "সত্যাবাবু, তুমি অত সন্ধ্যার পরে ঘন ঘন অনাথদের বাড়ীর তত্ত্বাবধান করতে যেও না; তোমার নিজের

চরিত্রের ভয় থাক বা না থাক, খামকা খামকা গরীব বিধবার একটা কলক হয়।” এই দোষারোপ নিতান্ত অমূলক এবং ঈর্ষ্যাপ্রণোদিত মনে করিতে পারিতাম, কিন্তু কথা-প্রসঙ্গে বিজয়ের একটি উক্তি লক্ষ্য করিবার মতো। সত্য বলিতেছে, “জানিস, অনাথের পরিবারকে আমি নিজের সিন্ধারের মতন দেখি।” উত্তরে বিজয় বলিতেছে, “মার মতন বলতে সাহস হ’লো না বুঝি, সত্যদা?” সত্যকারের প্রণয়িনীরা অনেকে বর্তমান কাল পর্যন্তও বোধ হয় ‘ভগিনী’-স্ত্রের আড়ালে আত্মগোপন করিয়া আসিতেছেন। সত্য একধার প্রতিবাদ করিতে না পারিয়া অস্ত্র দিক্ দিয়া বিজয়কে আক্রমণ করিল। “সেজদার হুলে ক’মাস মাস্টারী ক’রেছিলে, সেখান থেকে দূর ক’রে তাড়িয়ে দিয়েছিল কেন? সে কথা আমার জানা আছে,—বেশী বাড়াবাড়ি করতো এখনি সব প্রকাশ ক’রে দেব!” বুঝা গেল, ইহারা সকলেই এক-একজন বিস্কন্ধ-চরিত্র দেবতা! স্মৃতরাং দেশপ্রেমিকতার দিক্ দিয়া ইহারা আনন্দঘঠের ভবানন্দের সগোত্র। নিজেরা যাহারা অনিয়ন্ত্রিত-চরিত্র, তাহারা যদি দেশের সেবা করিতে যায়, তাহা হইলে নিজদের চারিত্রিক দুর্বলতার দ্বারা পরিবেশকেই বিঘাত করিয়া তোলে। অমৃতলাল এই নাটকে চরিত্রের সেই দিকের চিত্র হুবহু না আঁকিলেও ইঙ্গিত করিয়াছেন।

‘নেপালচন্দ্র পাঠা’ আসিয়া কিছুকাল আগে ইহাদের বাগ্-বিতণ্ডায় যোগদান করিয়াছে। নেপালের বক্তব্য হইল এই যে, মিউনিসিপ্যালিটি মঞ্জুর হওয়ার মূলে একমাত্র তাহার সেজদার কৃতিত্বই রহিয়াছে। স্মৃতরাং কমিশনার হওয়ার যোগ্যতা শুধু তাহারই আছে। নেপালকে নিরস্ত করিবার জন্য বিজয় এইবার গ্রাম্য সমাজের মোক্ষম অস্ত্র প্রয়োগ করিল। গ্রামের এই বুঝকগণ যতই উচ্চ-শিক্ষিত হউক এবং আধুনিক হউক না কেন, কুলক্রমাগত জাতিবিদ্বেষ ইহাদের রক্তের সঙ্গে মিশ্রিত। কার্যসিদ্ধির জন্য ইহারা সেই জাতি-বিদ্বেষের আশ্রয় গ্রহণ করিল। “নেপালবাবু, রাগ কর না, এই পল্লীগ্রামে প্রথম ইলেক্শনে যদি আমরা একজন কৈবর্তকে কমিশনার ক’রে দিই, তা হ’লে একটা সোরগোল পড়বে না?” নেপালের পদবীটিও অপমানজনক। ঐ পদবীটিও আপত্তির একটি প্রধান কারণ। “একেতো তোমার ‘পাঠা’ পদবী। গেজেটে দেখলেই ‘বঙ্গবাসী’র পঞ্চানন্দ ‘ম্যাড়াপাড়ার পাঠা কমিশনার’ নিরে মাস তিনেকের খোরাক কোরে বসবেন।”

যতপ্রকার সঙ্কীর্ণতা, আত্মস্তরিতা, ঈর্ষ্যা, নিন্দার খেলা সম্ভবপর হইতে পারে, নির্বাচন-প্রসঙ্গে তাহার হুচনা হইল, কিন্তু সত্যকারের কাজের কাজ এতটুকু করিবার ক্ষমতা বা ইচ্ছা ইহাদের কাহারও নাই। মিউনিসিপ্যালিটি হউক আর



যাহাই হউক না কেন, এতটুকু জনকল্যাণ ইহাদের দ্বারা হইবে না। তাহার প্রমাণ পাইতে বিলম্ব হইল না। চাটুয্যের বাড়ীতে আশ্বিন লাগিয়াছে, ‘দেশহিতৈষিতা’ দেখাইবার এই উপযুক্ত সময় আসিলেও দেশকর্মিগণ ‘চাচা আপনা বাঁচা’ নীতি অবলম্বন করিতেছে। কেহ আপনার ল-বুক কয়খানা, কেহ নিজের নূতন ছাতাটি, কেহ বা আর-জি-করের ডাক্তারী প্যাকেটটা বাঁচাইতে ছুটিয়া গেল, কেবলমাত্র অশিক্ষিত গোপাল, চাটুয্যেদের গুরুগলি অন্ততঃ বাঁচানো যায় কিনা সেই চেষ্টা করিতে ছুটিল। প্রতিবেশীর ঘরে আশ্বিন লাগিলে যাহারা এক ঘটি জল দিয়া সাহায্য করিতে প্রস্তুত নয়, কমিশনার হইয়া তাহারা গ্রামকে কোন্ নন্দনকাননে পরিণত করিবে, তাহা বোঝাই যাইতেছে।

দ্বিতীয় অঙ্ক ১ম দৃশ্য। এইবার গ্রাম্যবিভ্রাটের চরম পর্যায়ে আসিয়া উপস্থিত হওয়া গেল। নির্বাচন হইবেই। উদ্যোক্তা যুবকদের মধ্যে যখন মিল হইল না, তখন মিষ্টার ধারাকে রিটার্ন করার চেষ্টা চলিল। গ্রামের বনিয়াদী জমিদারেরা এই সব ‘ছেলে-ছোকরার কাণ্ড, কেবল হট্টগোল’-এর মধ্যে আসিয়া ‘বেইজ্জৎ’ হইতে প্রথমে রাজি হন নাই। কিন্তু স্বতিরত্ন ইত্যাদি ধরিয়া পড়ায় ‘মেজবাবু,’ ‘বরদাবাবু’ রাজি হইয়াছেন। কিন্তু গ্রামের এই আত্মশ্রম যুবকগণ কিছুতেই তাঁহাকে কমিশনার করিতে স্বীকৃত নয়। মেজবাবু শুধু জমিদার নন, জনকল্যাণ করা তাঁহাদের পারিবারিক বৈশিষ্ট্য। যাহারা বনিয়াদি বংশের লোক, জনকল্যাণে অভ্যস্ত, লোকমান্ত্র, যাহারা চেষ্টা করিলে কাজ হইবে, দুইটা কথা বলিলে লোকে শুনিবে, গ্রামের কয়েকটি অবিবেচক যুবকের ঔদ্ধত্য এতদূর পৌছাইয়াছে যে তাহাদিগকে কমিশনার করিতে ইহারা কিছুতেই প্রস্তুত নয়। অথচ তাঁহাদের দান ইহারা দুই হাতে গ্রহণ করিতে স্বীকৃত আছে। ইহারা মাহুষের সম্মান রাখিয়াও কথা বলিতে জানে না—স্বতিরত্নকে নেপাল বলিতেছে, “ঠাকুর, রাগ করো না, আপনারা নাকি বিদেশটা আস্টা পাও, তা একটু ওঁদের ধোসামোদ করা অভ্যাস হ’য়ে গেছে। তুমি ঠাকুর একটু আমার হয়ে চণ্ডীপাঠ কর, না হয় একটা ঘড়াটা আস্টা দেওয়া যাবে।” স্বতিরত্ন অত্যন্ত রাগান্তিত হইয়া ইহার প্রতিকার করিবার প্রতিজ্ঞা করিয়া বিদায় লইলেন। ব্যাপারটি বিজয়, উপেন ও গোপালের ভাল লাগিল না, কিন্তু নেপাল ইহাতে এতটুকুও বিচলিত হয় নাই। বাবুদের কানে কথাটি উঠিলে একটা অনর্থ ঘটিতে পারে বলিয়া অনেকেই আশঙ্কা করিতে লাগিল। নেপাল বলিল, “তোমরা ভয় কর, কর, আমি করি না।” মাণিক স্নেহোক্তি

করিয়া বলিল, “তা বইকি ! নেপালবাবু মাছ থেকে পাঠা হয়ে দাঁড়িয়েছেন, উনি কাকে ভয় করবেন ?” সৃষ্টির প্রথম স্তরের প্রাণী ‘মৎস্ত’ হইতে ‘অঙ্গ’ পর্যন্ত জীবসৃষ্টির অনেকখানি ক্রমবিকাশ হুচনা কবে। তেমনি লেখাপড়া শিখিয়া মৎস্তবিক্রেতা কৈবর্তের ছেলে ‘বাবু’ নেপালচন্দ্র ‘পাঠা’ হইয়াছেন। স্নতরাং শিক্ষিত ধনী এই কৈবর্তনন্দন ব্রাহ্মণকে মাস্ত্র করিবেন বা জমিদারকে ভয় করিবেন কেন ? নেপাল এই প্লেথোক্তি সহ্য করিতে না পারিয়া রাগিয়া আগুন হইয়া বলিল,—‘দেখ মাণ্ডকে, জুতিয়ে মুখ ছিঁড়ে দেব।’ এইবার গোপাল, বিজয়, সত্য প্রভৃতির ‘সড়া অন্ধা’ অবস্থা। মুখে ইহারা যতই সাম্যবাদের বুলি আওড়াক না কেন এবং জাতিভেদ-বর্ণভেদের যতই নিন্দা করুক না কেন, ইহাদের রক্তের সহিত যে জাত্যভিমান মিশিয়া রহিয়াছে, তাহাতে এইবার আঘাত লাগিল। সকলে নেপালকে মারিতে উঠিল,—“ও রাস্কেল আমাদের সামনে দাঁড়িয়ে বলে, বামুনকে জুতো মারবো ?” সত্য সত্যই মারামারি আরম্ভ হইয়া গেল। মারামারি করিতে করিতে মানিক ব্যতীত সকলে প্রস্থান করিল। এই পাগলের মেলার মধ্যে যে সত্য সত্যই পাগল বলিয়া পরিচিত সেই মানিকই আশ্রয় হইয়া ইহাদের উন্মত্ততা লক্ষ্য করিতেছে, আর বিবাদের দেবতা নারদ ঋষিকে অরণ করিতেছে ও গান করিতেছে।

দ্বিতীয় অঙ্ক, তৃতীয় দৃশ্য। ভোটঘঞ্জে পূর্ণাহতির পালা। যত প্রকার নোংরামি সম্ভবপর হইতে পারে, এবার তাহা সূত্র হইল। বিজয় শ্রামাকে বলিতেছে, “তোদের দলের চালাক ছেলেকে দিয়ে সিধে তুলে বিচিলীর পালুয়ে আগুন লাগিয়ে দেওয়াতে পারিস ? ও বেটার হাতে অনেকগুলো ভোট, নেপাল পাঠা লোভ দেখিয়ে সবগুলো যোগাড় ক’রেছে,—পালুয়ে আগুন লাগলে বেটা আর সটতলায় যেতে পারবে না।” ভবিষ্যতে যাহারা গ্রামের কল্যাণ করিবে, তাহারা আরম্ভেই অস্ত্রের বাড়ী আগুন ধরাইতেছে। নেপালও কাহাকেও ঠেকাইয়া, কাহাকেও জলে ফেলিয়া দিয়া নিজের দলের ভোটের ব্যবস্থা করিতেছে। কিন্তু তাহার স্বজাতিবর্গ এই সকল অস্ত্রায় করিতে স্বীকার করিতেছে না। নেপাল তাহাদিগকে গালাগালি করিয়া বলিতেছে, “জেলে কি না ! পোলিটিক্যাল আবশ্যক হ’লে যে ভাইকে ফাঁদে দেওয়া যায়,—বাণ্ডকে খুন কল্লো দোষ নাই ; এ বেটা তা বোঝে না।” বর্তমান পোলিটিক্যাল ধর্ম আওরংজেবকেও হার মানাইয়াছে। দাঙ্গাবাজী, গুণ্ডামী করিয়া যে-কোন প্রকারে ভোট যোগাড় করিয়া গদী দখল করিয়া বসাই ইহাদের একমাত্র কাম্য। ভোট যোগাড়

করিতে না পারিলে ইহারা দেশেপ্রায়ে ইন্তাফা দিয়া যাতাতে দেশের ক্ষতি হয়, তাহাই করিবে। “যদি একান্ত হেয়ে যাই,—লাইব্রেরীতে আগুন ধরিয়ে দেব ;—হরিসভা বেকসভার সব চাঁদা বন্ধ কোরে দেব।”

গ্রাম্য-বিভ্রাটের ‘শঠে শাঠং’ নীতির চরম রূপ দেখাইয়া দিলেন স্বতিরত্ন মহাশয়। মেজোবাবু, ছোটবাবু যখন বুঝিলেন, তাঁহাদের কমিশনার হইবার পথে অন্তরায় অনেক, তখন তাঁহারা স্বতিরত্নের পরামর্শে লবধন মাঝি আর গোফুর সর্গারকে কমিশনার করিবার জন্ত চেষ্টা করিলেন। সত্য বেগতিক দেখিয়া স্বতিরত্নের সঙ্গে যোগ দিল, স্বতিরত্নের জয় হইল। অমৃতলাল সাম্প্রদায়িক বাটোয়ারা, মুসলিম লীগের সৃষ্টি এবং তাহার বিষময় পরিণাম ভারতবিভাগ দেখিয়া যান নাই, কিন্তু ইহার বীজ যে কোথায় নিহিত ছিল, তাহা দেখিয়া গিয়াছেন। হিন্দু জাতির এতই অধঃপতন হইয়াছে যে, নিজেরা ভাই ভাই ঠাই ঠাই হইয়া যাইতেছে, পদস্পর্শের মধ্যে জাতিতে জাতিতে জঘন্ত হীনমন্ত্রতা-প্রসূত ঘৃণার অবকাশ রাখিয়া দিতেছে। তাহারা স্বার্থসিদ্ধির জন্ত অত্ৰুকে মাধ্যম তুলিয়া নাচিতে পারিবে, তবুও ভাইয়ে ভাইয়ে ঐক্য স্থাপন করিবে না। কলে অগ্নে তাহাদের মাধ্যম কাঁঠাল ভাঙিয়া খাইয়া যাইতেছে। অমৃতলালের তীক্ষ্ণ সন্ধানী দৃষ্টি সমাজের এই মারাত্মক দুর্বলতা লক্ষ্য করিয়াছিল। তিনি যথাসময়ে আমাদেরিগকে সাবধান করিতে চাহিয়াছিলেন।

শৈলীর দিক্ দিয়াও নাটকখানি অমৃতলালের শ্রেষ্ঠ রচনা হিসাবে গণ্য হইতে পারে। অমৃতলালের অনেক নাটক-সম্বন্ধে একটি প্রধান অভিযোগ এই যে উহাদের মধ্যে কাহিনী বা চরিত্র বলিয়া কিছুই নাই। ‘গ্রাম্য বিভ্রাট’-সম্বন্ধে সে-কথা বলিবার উপায় নাই। চরিত্রের সংঘাতে ঘটনা এবং ঘটনার ঘাত-প্রতিঘাতে চরিত্র গড়িয়া উঠিয়াছে। কাহিনীর আরম্ভ, উত্থান, পতন এবং পরিণতি অতি নিপুণভাবে দেখানো হইয়াছে। যাত্রা এবং কথকতার প্রভাবে প্রচারাত্মক মনোভাবের জন্ত অমৃতলালের কোনো কোনো নাটকে সংলাপ বক্তৃতার আকার ধারণ করিয়া নাট্যাগুণ নষ্ট করিয়াছে। প্রমাণ-স্বরূপ আমরা অমৃতলালের ‘একাকার’, ‘খাসদখল’ প্রভৃতি নাটকের নামোল্লেখ করিতে পারি। সেই দোষ ‘গ্রাম্য বিভ্রাট’ নাটকে নাই। এই নাটকে সংলাপ কোথাও চিন্তা-সর্বস্ব বিবৃতিমূলক প্রবন্ধের ভাষায় পরিণত হয় নাই। চরিত্রগুলি আত্মসম্মত আমাদের কৌতূহল ধরিয়া রাখে। সত্য, বিজয়, স্বতিরত্ন, মাণিক, প্রত্যেকটি চরিত্রেরই ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য রহিয়াছে। উহারা বিশেষ বিশেষ দলের প্রতিনিধি বা ‘টাইপ’ মাজে পর্যবসিত হয় নাই।

নাটকখানির মধ্যে একটি মাত্র ক্রটি লক্ষ্য করিবার মতো। পুরুষদের কর্শো-  
ন্যাদনার পাশাপাশি নারীদের ঘরের সুখ-দুঃখের চিত্র অঙ্কন করিয়া নাট্যকার  
শ্রাম্য বিভ্রাটের অস্ত্র একটি দিকও দেখাইতে চাহিয়াছিলেন। উহার মধ্যে  
‘তারাসুন্দরী’, ‘বিজ্ঞাবতী’ প্রভৃতি চরিত্র জীবন্ত হইলেও পুরুষদের বহিমুখী  
কর্মজীবনের সঙ্গে নারীদের এই গৃহের জীবনকে কোনরূপ নাটকীয় প্রয়োজনে  
অমৃতলাল গ্রথিত করিয়া তুলিতে পারেন নাই। দুইটি জগৎ নাটকে আশ্চর্য  
পৃথক্ রহিয়া গিয়াছে, কাহিনী বা চরিত্রের অনিবার্য প্রয়োজনে উহারা মিলিয়া  
মিলিয়া এক অখণ্ড পরিণতির সূচনা করে নাই। অমৃতলাল নাটক হইতে এই  
নারীচরিত্রগুলি বাদ দিলে তাঁহার রচনাটি আকারে ছোট হইলেও প্রকারে সার্থক  
রচনা হইত—সন্দেহ নাই।

অমৃতলালের ‘তিলতর্পণ-নাটক’ আর একখানি উৎকৃষ্ট গ্রন্থ। বাংলা  
রঙ্গমঞ্চ, এবং নাট্যসাহিত্যের দুর্দশা অমৃতলাল লক্ষ্য করিয়াছিলেন। তাই তিনি  
‘তিলতর্পণ’ নাটক-এ সেই দুর্দশার চিত্র উজ্জ্বলভাবে অঙ্কন করিয়াছেন। অমৃত-  
লালের আগে এই দুর্দশা লক্ষ্য করেন সাহিত্যসম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র। কমলাকান্তের  
দম্পতীর মধ্যে তিনি ইহা লইয়া ব্যঙ্গ করিয়াছেন। ভীষ্মদেব  
তিলতর্পণ-নাটক

খোসনবীশের পুত্র নাটক লিখিতে গিয়া যাহা করিলেন তাহা  
বাংলা দেশের একশ্রেণীর রোমান্টিক নাট্যকার-সম্বন্ধে সম্পূর্ণ প্রযোজ্য। বাস্তবই  
হউক আর অবাস্তবই হউক, চমৎকারিষ্ম সৃষ্টি করিবার জন্য এই নাট্যকারগণ  
নানাপ্রকার উদ্ভট কাহিনী ও চরিত্র সৃষ্টি করিয়া নাটকের কলেবর পূর্ণ করিতেন।  
নায়িকা আত্মহত্যা করিবার পূর্বে ছুরিকা-হস্তে রঙ্গমঞ্চে ঘুরিয়া ঘুরিয়া গান  
করিবেন এবং সাতশ সত্তের বার ‘হে সখি’ এবং ‘হায় কি হ’লো’ বলিবেন।  
নহিলে নাটক জমিবে না। নাটকের মধ্যে দেব-দৈত্য-পরীর আগমন না-হইলে  
তাহা আকর্ষণীয় হইবে না বলিয়া ইহাদের বিশ্বাস ছিল। অমৃতলাল এই ধরনের  
তথাকথিত রোমান্টিক নাট্যকারদের ব্যঙ্গ করিয়াছেন।

‘তিলতর্পণ নাটক’-এ গ্রন্থকারের সুখ দিয়া অমৃতলাল সে-যুগের রঙ্গালয়ের  
কর্তৃপক্ষদের উদ্দেশ্য এবং দর্শকদের ক্রটি মিশাইয়া নাটক রচনা করিবার  
কৌতুককর প্রচেষ্টাকে ব্যঙ্গ করিয়াছেন। গ্রন্থখানির নাম ‘তিলতর্পণ’ হইল  
কেন, তাহার উত্তরে গ্রন্থকার বলিয়াছেন, “প্রথমে লোকে শুনলেই ভাববে এটা  
নীলদর্পণের জবাব, দীনবন্ধু বাবুকে গাল দিয়েছে, আজকালকার audience  
গাল শুন্তে ভালবাসে, তাতে আবার মরা মানুষকে গালাগাল—আর আপনাদের  
ওবিষয়ে খুব সুখ্যাতিও আছে। দ্বিতীয়তঃ তিলতর্পণের আর একটি ভাব

আছে, যেমন চাউডিথানি ভিল দিয়ে চোদ্দপুরুষকে খুঁসি করা যায়, তেমনি আমার এই একখানি নাটকের ভেতর এমন জিনিষ আছে যে, সব audience-কে খুঁসি করা যাবে।” কথাগুলি লক্ষ্য করিবার মতো। নাটক গণসাহিত্য সত্য, জনগণের মনোরঞ্জন করাই নাটকের প্রধান উদ্দেশ্য, কিন্তু মনোরঞ্জন করা এবং ভাঁড়ামির মাধ্যমে তোষামোদ করা এক জিনিস নয়। যাত্রা একদিন আনন্দ-পরিবেশনের মাধ্যমে জাতির জ্ঞান-ধর্ম-ভক্তিবৃদ্ধির ভার লইয়াছিল। কিন্তু কলিকাতার বণিক্তন্ত্রী সভ্যতার মনোহরণ করিতে গিয়া যাত্রা-সাহিত্যের পতন হইল। বাংলা রঙ্গমঞ্চের মালিকগণ যখন জনগণের নিম্নস্তরের রুচির রসদ যোগাইয়া অর্থোপার্জনের ভগ্ন বৃত্তি বাছিরা লইলেন সেইদিন হইতে মধু-দীনবন্ধু-গিরিশচন্দ্র-ক্ষীরোদপ্রসাদের নাট্যাদর্শ বিসর্জিত হইয়াছে। অমৃতলাল সেই অধঃপতন লক্ষ্য করিয়াছেন। অর্থের লোভে, গণমন ভুট্ট করিতে গিয়া ইহারা নাটক নামে যে আবর্জনাগুলি অভিনয় করিতে লাগিল, তাহা কি ভাব, কি বিষয়বস্তু, কি শৈলী, কোন দিক্ দিয়াই রচনা-হিসাবে সার্থক হইল না, এক কিস্তৃত্বকিমাকার ভগাখিচুড়িতে পরিণত হইল। গ্রন্থকার বলিতেছেন, তাঁহার রচনা “Tragedyও না, comedyও না।” “আমি মহাশয় বড় নকলের দিকে যাই না, আমার নিজের original thought নিয়ে কান্না করি ; এতে সব আছে। এখানি হচ্ছে Farcial Tragi-Comedy de Pantomimic Operetta.” নাটকের যে একটা উপযুক্ত গল্প থাকা দরকার, ইহাদের রচনায় তাহা পাওয়া যাইবে না। “Plot যদি বলেন, তবে plot-এর বড় একটি নাই। Plot নিয়ে তো সকলেই লেখে, কিন্তু এর ভাব বড় গভীর, এতে wit আছে, humour আছে, blank verse আছে, নাচ, গান, গালাগাল, ভারত, যবন, মুর্ছা, কালিওড়ানো, ভূতনাচান, চিতোর, সাহেব মারা, সব আছে—অশ্লীল নাই।” দেশপ্রেমের হাওয়া নাটকে বহাইতে হইবে বলিয়া চিতোরের কাহিনী হইতে সাহেব মারার ব্যাপার পর্যন্ত থাকিল। কিন্তু নাচ না-হইলে যদি নাটক না জমে, সেইজন্য “নাচের যায়গা পাই না—মল্লিকদের মেজো বউকে ষিড়কির ঘাটে নাচিয়ে দিলুম।” এই নাচাইয়া দেওয়া যে রঙ্গমঞ্চের কর্তৃপক্ষদের পক্ষে প্রয়োজন, কারণ, নাচিলে “সে তোড়া পাবে, ক্লাপ পাবে, Hand bill এ লিখেদিতে পারবেন—singing and dancing throughout তাই নাচবে।” প্রকৃত সাহিত্য-সৃষ্টির উদ্দেশ্য পরিত্যাগ করিয়া নাট্যকার যদি দর্শক এবং রঙ্গালয়ের কর্তৃপক্ষের মনোরঞ্জন করিতে যান, তাহা হইলে নাটকের যে অযোগ্যতা হয়, অমৃতলাল তাহাই

দেখাইয়াছেন। এক অদ্ভুত রকমের বিজ্ঞাপন দিয়া ‘পূর্বদৃশ্য’ শেষ হইল। এই বিজ্ঞাপনের মধ্য দিয়াও সেই সময়কার লোকের মন আকর্ষণ করিবার জন্য অদ্ভুত ধরনের বিজ্ঞাপন দেওয়ার প্রথাকে নাট্যকার ব্যবহার করিয়াছেন।

বাংলা দেশে রঙ্গমঞ্চের সৃষ্টি হইয়াছে, নাট্যাভিনয়ও চলিতেছে। কিন্তু অভিনেতা-অভিনেত্রীদের বেতন না দিয়া পারিলে, ম্যানেজার তাহা দেন না। তাই যে কোন অভিনেতাকে ধরিয়া আনিয়া অভিনয় করানো হয়। অপেরা মাস্টার আপত্তি করিতেছেন, “ঐ সব স্টুপিড্ ফিমেল নিয়ে অপেরা করতে হবে না কি? তার উপর আবার একটা সুর পর্যন্ত নাই।” কিন্তু না-করিয়া উপায় কি? অপেরা দেখিতে লোক বেশী হয়। তাই “শনিবারে একখানা অপেরা দিতেই হচ্ছে; একট্রেশনের মাইনে না-দিলেই নয়।” অনেক সময়ে এমন হয় যে অভিনয় শেষ হইতে না-হইতে অভিনেত্রীগণ বাগানবাড়ীতে বেড়াইতে যায়, কোনো অভিনেতা মাতাল হয় বা দর্জি সাজঘর হইতে পোষাক আটক করিয়া লইয়া পালায়। ‘তিলতর্পণ নাটক’-অভিনয়ে শেষের দিকে তাহাই হইল। ম্যানেজার রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করিয়া বলিলেন, “সর্বনাশ হ’ল, drop scene ফেলে দে! এদিকে ত কমিটির বাবুৱা একট্রেশন নিয়ে বাগান চল্লেন, আবার নেতা দর্জি আগাম ভাড়া চুকিয়ে নিয়ে এখন পোষাকের বাক্স ল’য়ে পালাল, সর্বনাশ হ’ল আমার!” রঙ্গমঞ্চের অব্যবস্থা, অভিনেতা-অভিনেত্রীদের আচরণ এবং নাট্যরচনার হাঙ্গরকর উচ্ছৃঙ্খলতা সব কিছুই কথ্য অতি সংক্ষেপে সূক্ষ্ম করিয়া বলিয়া অমৃতলাল “তিলতর্পণ” নাটক রচনা করিয়াছেন। শ্রীযুত প্রমথনাথ বিশীর “পরিহাসবিজয়িতম্” আমাদের কাছে অল্পরূপ শৈলী মনে করাইয়া দেয়। “ঋণং কৃত্বা” নাটকে ঋণ-গ্রহণকারী ছাত্রদের মিলিত সঙ্গীত এবং ঋণ-শিক্ষকের শিক্ষণ-পদ্ধতিও আমাদের কাছে অমৃতলালের “গ্রাম্য বিভ্রাট” নাটকের পোলিটিক্যাল মাস্টার এবং তাঁহার ছাত্রদের সঙ্গীত-সংলাপাদির কথা স্মরণ করাইয়া দেয়। সুতরাং অমৃতলালের প্রভাব তাঁহার পরবর্তী অনেক শক্তিমান নাট্যকারের উপরও পড়িয়াছে বলিয়া আমাদের স্বীকার করিতে হইবে।

এইবার “তিলতর্পণ নাটক”-খানির বিষয়বস্তু মোটামুটি বিশ্লেষণ করিয়া আমরা অমৃতলালের বক্তব্য অহুধাবন করিতে চেষ্টা করিব।

চিত্তোর রাজ-অন্তঃপুর। রাণা বাপ্পারাও এবং তাঁহার মহিষীর আলাপ। বাংলার নবাব আলিবর্দীর বিরুদ্ধে রাণা বাপ্পারাও অভিযান করিবেন। কিন্তু মহিষী কিছুতেই রাণাকে বুকে বাইতে দিতে চাহিতেছেন না। নাট্যকারের

ঐতিহাসিক বোধ লইয়া অন্ততলাল প্রথমে ব্যঙ্গ করিয়াছেন। এক প্রৌঢ় নাট্যকার আছেন যাহারা সস্তা দেশপ্রেমের নামে এমন কতগুলি কাহিনী অবলম্বনে নাটক রচনা করেন, যাহার মধ্যে ঘটনার কালাভ্রমিকতা এবং প্রাসঙ্গিকতা খুঁজিয়া পাওয়া যায় না। এই যুগের ধারণা-ভাবনা-কল্পনা অতীত যুগের কাহিনীতে আরোপ করিয়া তাঁহার নাটকে প্রায়ই কালানৌচিত্য-দোষ (anachronism) এবং পাত্রানৌচিত্য-দোষ ঘটাইয়া ফেলেন। ঐতিহাসিক ঘটনা নামাঙ্কিত কাহিনীতে তাঁহাদের উদ্ভট কল্পনাই স্থান পায়। উহা না-হয় ইতিহাস, না-হয় রোমান্স, না-হয় উহাদের সঙ্গত মিশ্রণ। কাহিনী-নির্বাচন এবং গ্রন্থনের এই নৈপুণ্যের অভাব তাঁহার পূরণ করিতে চেষ্টা করেন সাধারণতঃ সস্তা দেশপ্রেমমূলক উত্তেজনাপূর্ণ বাক্যের দ্বারা। ভাবপ্রকাশের জন্ত সহজ, স্বাভাবিক সঙ্গত সংলাপ সৃষ্টি করিবার ক্ষমতা ইহাদের নাই। পুষ্পিত বা পল্লবিত বাক্যে, যাত্রার ধরনে স্থূল ভাবালুতাপ্রকাশক অভভঙ্গীর দ্বারা ইহারা দর্শকের মনোহরণ করিতে চেষ্টা করেন। ফলে ইহাদের রচনা সার্থক নাটক না হইয়া অতিনাটকে পর্যবসিত হয়। কার্য ও বাক্যের স্বাভাবিক পরিণতি-হিসাবে সংলাপ ও ঘটনা সৃষ্টি হয় না। বাপ্পারাও এবং মহিষীর আলাপে আমরা ইহা লক্ষ্য করিব।

বাপ্পারাও অতি সহজেই বলিতে পারিতেন যে তিনি সূর্যবংশে জন্মগ্রহণ করিয়াছেন এবং নিজেকে বীর বলিয়া মনে করেন, স্মৃতরাং শত্রুর সঙ্গে যুদ্ধ না করিয়া পলায়ন করিয়া তিনি অপবাদ লইতে চান না। এই সামান্য কথাটুকু বাক্যচ্ছটায় কতখানি পল্লবিত করিয়া নাট্যকার প্রকাশ করিতেছেন, তাহা লক্ষ্য করিবার মতো। “প্রাণেশ্বরী! তুমি নিতান্ত মদমত্ত মাতঙ্গিনীর স্থায় প্রলাপ বক্ছো। তুমি কি বিবেচনায় আমাকে যুদ্ধে যেতে নিষেধ কচ্ছো? ত্রিভুবনবিখ্যাত সূর্যবংশে জন্মগ্রহণ ক’রে নরনারায়ণ রামচন্দ্রের রক্ত ধমনীতে প্রবাহিত থাকতে চিতোররাজ্যস্থাপক অনাম-পুরুষশত্রু বাপ্পারাও কোন মুখে, কোন লজ্জায়, কোন বিবেচনায়, বল দেখি, সেই ভীষ্ম, বিধর্মী, কাপুরুষ, নবাবের ভয়ে গৃহে বসে থাকবে? চিতোরের বাপ্পারাও বাদ্দালার আলির ভয়ে পলায়ন করেছিল, এ অপবাদ আমি প্রাণ গেলেও সহ করতে পারব না। উঃ! একথা মনে কল্লত আমার শিরায় শিরায় শোণিত ধাবিত হয়। মহিষী, শিক্ আমাকে! আর বাধা দিও না, আমি চল্লম।” স্বাভাবিক কথ্য ভাষাই যে নাট্যকার সংলাপের উপযোগী ভাষা ইহা বুঝিতে না পারিয়া বেশীর ভাগ অক্ষম নাট্যকার চমকসৃষ্টির জন্ত নাট্যকীয় সংলাপে স্বাভাবিকতার পল্লবিত ভাষার হান্তকর

অনুকরণ করিতেছিলেন। অমৃতলাল তাঁহারিগকে ব্যঙ্গ করিয়াছেন। ইহার মনে করিতেন, একটু গুরুগম্ভীরভাবে একই কথা সাতবার করিয়া বলিলেই উৎকৃষ্ট সংলাপ হইবে। অনেক সময়ে ইহার অর্থহীন বাক্য এবং উপমাাদি প্রয়োগ করিয়া মনে করিতেন খুব খানিক সাহিত্য করিলেন। ‘মন্তমাতঙ্গিনীর জায়’ আফালন করা সম্ভব হইলেও ‘প্রলাপ’ কি করিচা বকা বায়, আমরা বুঝিতে পারিলাম না, দর্শকেরাও নিশ্চয়ই কোনোদিন বুঝিবেন না, কিন্তু নাট্যকার তাঁহার নায়কের মুখে কয়েকটি গুরুগম্ভীর শব্দ তুলিয়া দিচ্চা ভাবিলেন, উৎকৃষ্ট সংলাপ সৃষ্টি করিলেন। এই সংলাপের জোরেই নাটক জমিয়া উঠিবে। সমালোচকের উক্তি লক্ষণীয়। “অঘটন ঘটানোই নাটকের মেরুদণ্ড অর্থাৎ স্পাইন্‌বাল কলাম, আর শব্দচ্ছটাই এর অরটিবিহেল ব্রড অর্থাৎ ধামস্ত্য বস্ত্র। তা মশায় নাটকে শব্দচ্ছটার অভাব নাই, এমন কি Excuse my vanity, I have read something of Bengali, আমিই এর অনেক স্থান বুঝিতে পারিনি, তাই থেকে আমি সিদ্ধান্ত করে নিয়েছি যে এ নাটকখানি অতি গুরুতর ব্যাপার।...যে লেখা সহজে বুঝতে পারা যায় না, তারও ভিতরে অবশ্য অনেক গুরুতর ভাব আছে, আর কবিতাগুলি কি মিত্রাক্ষর কি অমিত্রাক্ষর একেবারে quite original...”

সংলাপের ভারসাম্য এই নাট্যকারেরা রক্ষা করিতে পারেন না। বাপ্পারাওয়ার উক্তি শুনিয়া মহিষী কাদিচ্চা আকুল হইলেন, তৎসম-শব্দবহুল গুরুগম্ভীর ভাষায় নিজের ভাবী বিরহবেদনা জানাইয়া দিলেন, কিন্তু বাপ্পারাও যখন বলিলেন যে তিনি ‘মাকিনী হেনরী রাইফেল বন্দুক’ আনাইতেছেন, রাণী তখন আনন্দের আতিশয্যে একেবারে গ্রাম্য নারীর মতো বলিয়া ফেলিলেন, ‘মাইরী?’ এতক্ষণ ধরিয়া গুরুগম্ভীর সংস্কৃতায়ুগ ভাষায় সংলাপ চলিতে চলিতে হঠাৎ যেন হোঁচট খাইয়া এই গ্রাম্য ‘মাইরী’ শব্দে আসিয়া ঠেকিল। কিন্তু ইহার পর আরো বিচিত্র ব্যাপার হইল। রাজার যুদ্ধযাত্রার অত্যধিক উৎসাহ প্রকাশ করিতে হইবে। সুতরাং এই নিছক গ্রাম্য ভাষা ছাড়িয়া হঠাৎ নাট্যকার অমিত্রাক্ষর হ্রস্ব করিলেন। কিন্তু তাহাও ব্যর্থ সৃষ্টি,—গত কি পত্ত বুঝিবার উপায় নাই। রাজার এই উচ্ছ্বসিত উক্তির পর রাণী আর কি করিতে পারেন। রাজার ভাবোদ্বেলতার সহিত সঙ্গতি রাখিবার জন্য তাঁহাকে মুছাঁ বাইতে হইবে। ওদিকে রঙ্গমঞ্চের ব্যবস্থাও অপূর্ব! উত্তেজনাপূর্ণ ‘mad scene’ জমিয়া উঠিতেছে। কিন্তু যথোপযুক্ত অভিনেতার গোঁজ নাই। রাণীর মুছাঁভঙ্গ করিবার জন্য জল দিয়া বাইতে ডাকাডাকি করিয়া যখন কাহাকেও



পাওয়া গেল না, তখন বাপ্পাও প্রমুগটারকে বলিলেন, “বই হাতে ক’রে দেখছো কি, শীগ্গির একটা পাগ্‌ড়ি জড়িয়ে এক গেলাস জল নিয়ে এসো না, স্টেজ মাটি হয় যে, আমি ততক্ষণ প্যাটোমাইন করি।”

গৌণ কাহিনীর রূপায়ণেও ঠিক এতখানি অসঙ্গতি এবং অস্বাভাবিকতা ইহাদের রচনায় দেখা যায়। রাজকন্তা হইলেই তাহাকে রোমাণ্টিক নায়িকা করিবার জন্ত প্রেমে ফেলাইতে হইবে, এবং প্রথম দর্শনেই প্রেম না জন্মিলে উহা রোমাণ্টিক হইবে না। আর প্রেমের তো জাতিকুল বিচার নাই, সুতরাং রাজকুমারী হেমাদ্বিনী প্রথম দর্শনে অজু মালীকে ভালবাসিয়া প্রেম নিবেদন করিতে পাগল হইলেন। বঙ্কিমচন্দ্রের আয়েষার বাক্য অমুকরণ করিয়া বলিলেন, ‘হৃদয়েশ্বর! আমি স্পষ্টাক্ষরে, যুক্তকণ্ঠে সখীসমীপে, ভগৎ সমীপে বলবো, কে আমাকে বাধা দিবে, যে তুমিই আমার প্রাণেশ্বর.....’। বঙ্কিমচন্দ্রের আয়েষার ভূত যে অনেক নাট্যকারকে পাইয়া বসিয়াছিল, জ্যোতির্বিজ্ঞানাধ হইতে আরম্ভ করিয়া অমৃতলাল প্রভৃতি অনেকেই তাহা বলিয়াছেন।

আর নায়িকা যখন একবার প্রেমে পড়িয়াছেন, তখন বসন্তের কোকিল, শরতের চন্দ্রমা, সকলকেই নাটকে আসিয়া ভীড় জমাইতে হইবে। দরকার হইলে ভারতচন্দ্রের রচনার অমুকরণে নায়িকার রূপ-বর্ণনার অতিশয়োক্তিও করিতে হইবে, প্রসঙ্গ ও চরিত্রের সঙ্গে তাহা যেমানান হইলেও ক্ষতি নাই।

ওদিকে প্রধান কাহিনী ঠিকই চলিতে থাকিবে। দেশপ্রেমিক রাজা সৈন্তগণকে উৎসাহ দিয়া বিরাট বজ্রতা করিবেন। রক্তালালের কাব্যের অমুকরণে সৈন্তগণও ‘আজিরে আহবে ওরে আজিরে আহবে’ করিতে থাকিবে। প্রসঙ্গ ও চরিত্রের সঙ্গে সঙ্গতি থাক আর না থাক, এই সব নাট্যকার পূর্বগামী প্রসিদ্ধ সাহিত্যিকদের রচিত বাক্যাবলীর অক্ষম অমুকরণের দ্বারা নিজেদের রচনা ভারাক্রান্ত করিবেন।

মুখ্য কাহিনী ও গৌণ কাহিনীর মধ্যে কোনো নিবিড় সম্বন্ধ ইহারা স্থাপন করিতে পারেন না। বাপ্পা এবং আলিবর্দির যুদ্ধপ্রসঙ্গে অজু মালীর সহিত রাজকন্তা হেমাদ্বিনীর পলায়নের কোনো সম্পর্ক নাই, আর পলাতক ইহাদের কিরাইয়া দিয়া আলিবর্দির বাপ্পাওয়ের সঙ্গে সন্ধি করিবার কোনো সঙ্গত প্রস্তাব উঠে না, কিন্তু নাট্যকারের যে শেষ পর্যন্ত হিন্দু-মুসলমানের মিলন ঘটাইতে হইবে। এই সুযোগে আসর জমাইবার জন্ত দুই একটি উদ্ভট দৃশ্যও পরিকল্পনা করার দরকার। সুতরাং কন্তাশোকে বাপ্পাও পাগল হইয়া উদ্ভট আচরণ করিতেছেন। মুখ্য কাহিনী ও গৌণ কাহিনীর সঙ্গত মিলন ঘটাইবার

উপায় ইহাদের নাই, তাই আলৌকিক কাহিনী সৃষ্টি করিয়া ইহার। নাটকের উপসংহার ঘটাইবেন। হঠাৎ স্বর্গ হইতে দেবর্ষি নারদ আসিয়া বলিয়া দিলেন, অজু মালী শাপত্রষ্ট দেবতা, স্তত্রাং হেমাঙ্গিনীর সহিত অজুর মিলন হইল। কিন্তু ইহাতেই নাটকের শেষ হইলে ‘মধুরেণ সমাপয়েৎ’ হইবে কি? তাই নাট্যকার পদাঘাত করিয়া পরীস্থান দেখাইয়া দিলেন। তবুও তাঁহার আফশোষ রহিয়া গেল যে তাঁহার এত সাধের ‘সলিলকি’ই অভিনয়ে বাদ পড়িয়া গেল।

বাংলা রঙ্গমঞ্চে নাটকের নামে অক্ষম অমুকরণজাত উদ্ভট কল্যনাসভূত, বাস্তবতার সম্পর্কবিহীন, রাশি রাশি আবর্জনার কি করিয়া সৃষ্টি হইতেছিল, নাট্যকার নিপুণভাবে তাহা দেখাইয়াছেন। বাংলা প্রহসন-সাহিত্যে তাই ভিলতর্পণ নাটকের স্থায়ী মূল্য আছেই।

অমৃতলালের ‘বাহবা বাতিক’ নাটকখানিতে কয়েকটি বিষয় লক্ষ্য করিবার মতো। এই নাটকখানিতে কোনো ব্যক্তিবিশেষের প্রতি লেখকের বিশেষ নাই। ‘জাতি তুলিয়া’ গালাগালি দেওয়ার যে অভিযোগ অমৃতলালের কয়েকখানি নাটক সম্বন্ধে করা হয়, এই নাটকখানি সেই দোষ হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত। শিক্ষিতা নারীগণ অমৃতলালের ব্যঙ্গের পাত্র হইয়াছেন বলিয়া আর একটি গুরুতর অভিযোগ অমৃতলালের বিরুদ্ধে আছে। “বাহবা বাতিক” প্রহসনে আমরা দেখিব, অস্ত্রান্ত সমস্ত চরিত্র বাতিকগ্রস্ত হইলেও সুস্থমস্তিষ্ক একমাত্র ইংরাজী-শিক্ষিতা আধুনিকা নারী ফেনিলায়ই আছে। স্তত্রাং এই একখানি

মাত্র নাটকের আলোচনা করিলেই অমৃতলালের বিরুদ্ধে ‘বাহবা বাতিক’  
নাটকের বৈশিষ্ট্য অনেক অভিযোগেরই খণ্ডন হইয়া যায়। শৈলীর

দিক্ দিয়াও নাটকখানি প্রশংসার দাবী করিতে পারে। সুরচিসদত্ত ব্যঞ্জনাপূর্ণ ভাষায় নাট্যকার এই গ্রন্থখানিতে হাস্য-রসাত্মক সংলাপ সৃষ্টি করিতে পারিয়াছেন। এই নাটকে যেমন কতকগুলি বাতিকগ্রস্ত লোক আছে, তেমনি কয়েকটি বুদ্ধিমান-বুদ্ধিমতীও আছে যাহারা সত্য সত্যই ইহাদের স্বরূপ ধরিয়া ফেলিয়াছে। কিন্তু বুদ্ধিমান বা বুদ্ধিমতী বলিয়া কেহই অকারণ উপদেষ্টার আসনে বসিয়া বক্তৃতা করে নাই, একই জীবনরসের সকলেই ভোক্তা মাত্র। তাই অমৃতলালের এই নাটকখানি সর্বতোভাবে প্রচারাত্মক রূপ পরিহার করিয়া সত্যকার সাহিত্য হইয়া উঠিয়াছে। চরিত্রসৃষ্টি ও কাহিনী-রূপায়ণের দিক্ দিয়া ‘গ্রাম্য বিব্রাট’ যেমন অমৃতলালের শ্রেষ্ঠ রচনা, কবিত্বপূর্ণ, সুকৌশল ব্যঙ্গাত্মক সংলাপ-সৃষ্টিতে তেমনি ‘বাহবা বাতিক’ অমৃতলালের প্রতিভার চরম নিদর্শন। এই দুইখানি নাটকের শৈলী

যদি অমৃতলালের অন্ত কোনও রচনার সার্থকভাবে সমাধিষ্ট হইত, তাহা হইলে অমৃতলাল সত্য সত্যই বাংলা সাহিত্যে মলিয়াবের ভ্রান্ত যুগশ্রুতি নাট্যকার বলিয়া পূজিত হইতেন। কিন্তু তাহা হয় নাই।

এইবার আমরা ‘বাহবা বাতিক’-এর আলোচনা করিব।

‘প্রস্তাবনা’র ‘গীতি’টি নাটকের সত্যকার ভূমিকা। বাঙালী বাবুবা রাজস্ব করিবেন, ইংরাজ যদি পলাইয়া যান তাহা হইলে; ইংরাজ থাকিতে নহে। অর্থাৎ বুদ্ধিমান শক্তিমান ইংরাজকে শক্তির বলে এবং বুদ্ধির বলে বিতাড়িত করিয়া দেশ স্বাধীন করার ক্ষমতা ভেতো বাঙালীর নাই, তাহাদের মুখেই শুধু আশ্চর্য। ইংরাজ যদি চলিয়াও যান, তবুও ইহার দেশের কোন উপকারেই লাগিবে না, তখন দেশে ‘সাত-পাগলের হাট’ বসিয়া যাইবে এবং ভাষ্যমতীর ভেলকী ‘কিছা নটবরের নাচ’ শুরু হইবে। কারণ, যে মনীষা এবং চরিত্রবল থাকিলে দেশকে পরিচালনা করা যায়, তাহা ইহাদের মধ্যে নাই। ইহাদের কেহ উকিল, কেহ নকলমবীশ, কেহ নারীর পদাশ্রয় করিয়া দাস সাজিয়া পৌরুষবিহীন হইয়াছে, কেহ কাগজের সম্পাদক হইয়া শুধু গালাগালি করিয়াই চলিয়াছে। জী সঙ্গে না থাকিলে উহার রাস্তায় স্বাধীনভাবে চলাফেরা করিতে পারে না, ‘পথে হৌঁচট খায়’। নিবদ্ধ-কীর্তনের গৌরবলক্ষ্যে যেমন বলিয়া দেয় কৃষ্ণলীলা বা চৈতন্যলীলার কোন পালা গান করা হইবে, এই প্রস্তাবনা-সঙ্গীতটিও তেমনি জানাইয়া দেয় বাঙালী চরিত্রের কোন দিক লইয়া নাট্যকার গ্রহণ রচনা করিবেন।

দমদমা রাস্তার ধারে বাঁশবন। নটবর উপস্থিত, নটবর এখানে একদল পাগলের মেলা দেখিতে আসিয়াছে। তবে ইহার একেবারে পাগল নয়, ইহাদের অর্ধেক পাগলামি এবং অর্ধেক ভ্রিরকুটি। হাতে কোনো কাজ নাই বলিয়া বড়দিনে নটবর ইহাদের লইয়া একটু মজা করিতে আসিয়াছে। বাঙালীদের একটা দল রাজা হইতে মাতিয়া উঠিয়াছে। নটবর ইহাদের জন্ত ‘অক্কা-ফক্কা’ নাম করিয়া একটি দ্বীপ আবিষ্কার করিয়াছে, অচিরেই ইহাদের লইয়া সেই দ্বীপে রাজস্ব করিতে যাত্রা করিবে।

নটবর গ্রহণ করিলে সীতাহরণ, বেচারাম, ভাবেজ, গোপাল ও কেনিলা প্রবেশ করিল। বেচারাম ও সীতাহরণের মধ্যে আগে হইতেই আলাপ চলিতেছিল, সীতাহরণের দম্ভোক্তি যে, তাকে একবার রাজস্ব করিতে দিয়া দেখুক, সে ঠিকমতো চালাইতে পারে কিনা। বেচারাম তাঁহাকে প্রশ্ন করিল, “তবে কেন বলেন যে, আপনি সংসার-থরচের হিসেবপত্র রাখতে পারেন

না, বলেন যে যা পারে চুরি করে, বাসন-কোসন কাপড়-চোপড় আজ কিনলে কাল থাকে না।” অর্থাৎ বেচারামের বক্তব্য হইল এই যে, যে-ব্যক্তি নিজের সংসারটিই চালাইতে পারে না, সে একটা বিরাট দেশ কি করিয়া শাসন করিবে? যে বাঙালী এত অকর্মণ্য, যে নিজের ঘর-সংসারটুকু গুছাইয়া চলিবার যোগ্যতা তাহার নাই, তাহার দেশ-স্বাধীন করিয়া সেই দেশের রাজকার্য পরিচালনা করার কল্পনা উগ্রস্তুতা-মাত্র। বচনবাগীশ বাঙালীর উত্তরটি সীতাহরণের মুখে শুনা গেল। “ওসব petty cathestration ছুটকো কাজ আমার ভাল লাগে না। আমার মতন এত বড় একটা মস্ত মাথা ক্রাসড উইথ গ্রামার এ্যাণ্ড রেটরিক, ফিলজপি এ্যাণ্ড লজিক, যে মাথার উপর সলি, বেন, হামিলটন, হাক্‌স্লে বাসা বেঁধে আছেন, সেই মাথা কি আমি তুচ্ছ আলুপটল, গাডু-গামছার খবরদারি কর্তে ... ..সাড়ে তিন পাইয়ের হিসেব রাখতে খরচ করব?” বাঙালী বই পড়িয়া বই হইয়া গিয়াছে, কাজের কাজ কিছু করিবার যোগ্যতা তাহার নাই, কিন্তু শিক্ষিত বলিয়া অকারণ দস্তাট আছে। নিজের ঘরসংসার সুন্দরভাবে গুছাইয়া চলা বাঙালীর মতে ছোটকাজ, এই ছোটকাজ করিয়া সে নিজের বিত্তাবুদ্ধির অপমান করিবে কেন? একেবারে বিরাট কিছু করিয়া বসিবে। বড়কাজ করিতে চাইলে যে ছোট কাজ দিয়া আরম্ভ করিতে হয়, এ-কথা বাঙালীকে বুঝানো যাইবে না। অক্সফোর্ডের এম. এ. অত্র কাজ হাতে না পাইয়া রাস্তায় বসিয়া জুতা মেলাই করিতে পারেন আবার যথাসময়ে তিনিই আমেরিকার যুক্তরাষ্ট্রের সভাপতি হন। শিক্ষাভিমানী বাঙালীকে এই উদাহরণ দিয়া বুঝানো যাইবে না। যাহাতে উদ্ভাবনী প্রতিভা ও শারীরিক পরিশ্রমের প্রয়োজন বাঙালী সেদিকে যাইতেছে না। বেচারাম বাঙালীর প্রশংসার মুখর। কিন্তু আর একটি দিকে যে প্রশংসামুখ বাঙালীর সমূহ সর্বনাশ হইতেছে, বেচারামের সেদিকে দৃষ্টি নাই। ব্যঙ্গের মাধ্যমে কেনিলা সেই দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করিল। বাঙালী দিন দিন ‘বাতো, পক্ষাবাতো, ম্যালেরিয়া’ ভুগিয়া ক্ষীণস্বাস্থ্য হইয়া পড়িতেছে। এই তথাকথিত শিক্ষিতেরা সেদিকে লক্ষ্য করিতেছে না। স্বীকৃতনাথের ভাষায় বলিতে গেলে পাণের গ্রামের বাশ-বাগানের অঙ্ককারে ভাঙা কুঁড়ের বসিয়া বঙ্গমাতা যেখানে ম্যালেরিয়া-জরাক্রান্ত সন্তানকে কোলে করিয়া কাঁদিতেছেন, তাহাকে সাধুনা দেওয়াই সত্যকার দেশসেবা। তাহা না করিয়া ভাববিলাসী বাক্যবাগীশ বাঙালী হিমালয়ের চূড়ায় এক অদ্ভুত ‘ভারতমাতা’র কল্পনা করিয়া ধ্যান-স্তিমিতনেত্রে তাহার চরণে ভাষাশ্রী বিসর্জন করিতেছে। দেশপ্রেমের নামে ইহা ত্রাকামি নয় কি?

এই পৌরুষবিহীন পুরুষগুলি নিজেরা যেমন তৈরী হয় নাই, তেমনি নিজদের জীকেও যোগ্যা করিয়া তুলিতে পারে নাই। কোনো দিন পারিবে বলিয়াও মনে হয় না। কেনিলা বলিতেছে, “আপনারা যদি রাজা হন, তা হলে এই গেরস্ত অবস্থার জীরাই সঙ্গে সঙ্গে সিংহাসনে উঠবে, না Competitive Examination করে কিংবা ভোটের বন্দোবস্তে নতুন নতুন রাণী বাছাই করে নেবেন?” উক্তিটির তাৎপর্য এই যে বাঙলার গৃহিণীরা এখন কেহ উকিলের জী, কেহ কেরাণীর জী; ভাত রাঁধা, ছেলেমেয়েদের পালন-পোষণ করা ইচ্ছাই এখন সাধারণতঃ তাহাদের নিত্য-নৈমিত্তিক কর্তব্য। তাহাদের মধ্যে ইহা হইতে অল্প সম্ভাবনাও কিছু দেখা যাইতেছে না, তাহাদের পতিদেবতারাও তাহাদিগকে অল্প কিছু করিয়া তুলিতে পারিতেছে না। বাঙালী বাবুরা যখন রাজত্ব পাইয়া বসিবেন, তখন অর্ধজিনী সহধর্মিণী-হিসাবে ইহাদিগকে বর্তমান অবস্থায়ই গ্রহণ করিবেন তো? কারণ, রাজার জী রাণীকে তো শুধু সহধর্মিণী হইলেই চালাবে না, সহকর্মিণীও হইতে হইবে। রাজকাধ-পরিচালনায় তাহারও সমান অংশ আছে। যদি বলা যায়, স্বাধীন বাঙালী ‘রাজা’-রা জীগণকে নিজস্বগে তৈরী করিয়া লইবেন, সে শুড়েও বালি। কারণ, ইহারা জীবনে মাত্র দুইটি রাজকাধের সঙ্গেই নিবিড়ভাবে যুক্ত হইয়াছেন, তাহাতেই ইহাদের যাহা কিছু দক্ষতা জন্মিয়াছে। ইহারা কেরাণীগিরির জ্ঞান প্রতিদ্বন্দ্বিতামূলক পরীক্ষা দিতে পারেন এবং ভোটের ব্যস্ত চোখকান বুজিয়া একখানি কাগজ ফেলিয়া আসিতে পারেন। জীগণকেও কি উহারা ঐ দুইয়ের একবিধ উপায়ে যোগ্য করিয়া তুলিবেন? অল্পদিক্ দিয়া জীগণ বরণ বেশী যোগ্যতার দাবী রাখে। তাহারা সংসার করিতে পারে, এই একেজো পুরুষগুলি তাহাও পারে না।

এই তো গেল বাঙালীর রাজকাধে দক্ষতা বা কর্মক্ষমতার পরিচয়। এইবার বাঙালীর সংসাহস এবং গোপন বিজ্ঞোহাষ্যক কার্যাবলীর পরিচয় পাওয়া যাইবে। উমিলা প্রবেশ করিয়া অতি ক্রুদ্ধভাবে তাহার স্বামীকে বলিল, “তুমি আমার কার কাছে কৈলে চলে গেলে?” উত্তরটি অতি সহজ। চাঁদমারীতে এদিক-সেদিক গুলি ছুটিতেছে দেখিয়া বীরবর ভাবেস্ত্র পলাইয়া আসিয়াছেন। কিন্তু সকলে এই বাশবনে ঢুকিয়াছে কেন? “গুট অভিশ্রায়ে” “নিভৃত নিকুঞ্জে” “গোপন পরামর্শ” করিতে। সামান্য একটা বন্দুকধ আওয়াজ বাহার সহ্য করিতে না পারিয়া প্রাণ বাঁচাইবার জন্ত জীকে ফেলিয়া পাল'য়, তাহারা কিনা দেশোদ্ধারের বিপ্লবাত্মক গোপন পরামর্শ করিবার জন্ত

বনে ঢুকিতেছে? ইহা হইতে কৌতুককর আচরণ আর কি হইতে পারে? অথচ মুখে বীরশ্বের আফালন করিতে ইহাদের তুল্য ব্যক্তি আর কেহ নাই। দুইটি গোরা টলিতে টলিতে মাতাল হইয়া রাস্তা দিয়া চলিয়া যাইতেছে দেখিয়া ফেনিলা উবেগ প্রকাশ করিল। তাহাকে তাহার স্বামী সাধনা দিয়া বলিল, “আমি ঠাড়িয়ে, সাধ্য কি যে ওরা এদিকে আসে!” অথচ পরবর্তী কালে দেখা যাইবে যে, সাধন দেখিয়া তিনিই আগে চম্পট দিবেন। এই কাপুরুষদের আবার নিজেকে কেও-কেটা করিয়া জাহির করিবার প্রচণ্ড বাতিক থাকে, সেজন্য হাজার গণ্ডা মিথ্যা কথা তাহার সৃষ্টি করিতে ইতস্ততঃ করে না। গোপাল নিজের পরিচয় দিতে ‘পাল’-বংশের এক বিরাট তালিকা প্রস্তুত করিল। কিন্তু এই বাচালতা ইহাদের জীয়াও পছন্দ করে না। গোপালের প্রতি তাহার জীয়া ব্যঙ্গবাণী লক্ষ্য করিবার মতো।

“হে রাজবংশ-অবতংস অস্থিমাংস-দগ্ধকারী কাংশ্রবণিক! না জেনে না চিনে, তোমার স্তন্যসরসীবাসী ফেনিলা কলহংসী না জানি কতই উপহাস—দূর ছাই, উপহাস করেছে।” ফেনিলার শ্লেষ চমৎকার। গোপাল রাজা হইয়াছে, তাহার উপযুক্ত রাজমহিষী চাই। ফেনিলার মতে মানবী মহিষী হইলে চলিবে না—“ওনেছি শোনপুরের মেলা থেকে সম্প্রতি চিৎপুরে পালে পালে মহিষী আমদানী হয়েছে, হে পালবংশধর! তাদের মধ্যে গোটাকতক বাছাই করে আনিয়ে আপনার-বামে বসান!” পৌরুষ এবং মহৎস্ববিহীন পুরুষ যদি রাজা হইতে যায়, তাহা হইলে তাহাকে মানবী মহিষী দেওয়া যায় না, পশুরাজ্য হইতে স্ত্রী-মহিষ বা “মহিষী”-র আমদানী করিতে হয়।

স্বমানাথ স্বামি-জীর এইরূপ আলাপে বাধা দিয়া বলিল, “আসল কাজের কি হ’ল?” গোপালের মতে শ্রেষ্ঠ পুরুষেরা কখনও কাজ করে না। তাহার কি করে? উর্মিলা ব্যঙ্গ করিয়া বলিল, “আসুন, সকলে সিরিয়স্ হ’য়ে গোটাকতক রেজোলিউসন্ পাশ ক’রে ফেলা যাক।”

এই ওথাকথিত দেশনায়কগণ কাজের কাজ কিছুই করিতে পারে না; সভায় বক্তৃতা করিতে পারে; আর, বক্তৃতা করিয়া লম্বা লম্বা প্রস্তাব আনয়ন করিতে পারে মাত্র। সভা-সমিতিতে দুই-চারটি বক্তৃতা করিয়াই ইহার সর্বকাজ শেষ করিতে চায়। উর্মিলা বলিতেছে, “বেশ তো, কাজ করতে বল। ডাক পাড়, হাঁক পাড়, গলা ছেড়ে স্পীচ ঝাড়ো, বধিরকারী তারত্বরে সমবেত সভ্যগণকে, সমস্ত দেশকে কাজ করতে বলো, সমস্ত দেশের লোক কাজ করুক আর না করুক, বলতে থাকি—কাজ কর কাজ কর—কথা নয় কাজ।

তাদের সঙ্গে যদি আমরা কাজ করতে যাই, তাহলে কাজ করতে বলবে কে?” অর্থাৎ দেশে ‘বকা’-উল্লার সংখ্যা বাড়িয়া গিয়াছে, ‘করম’-উল্লার একান্ত অভাব। ফেনিলা, উর্মিলার এই উপহাসের তীব্রতা বাড়াইয়া দিতে গিয়া বলিল, “ওলো! থাম্, মার! যায় গরীব বালিকা।” ইহা যে প্রশংসা নয়, নিন্দা, তাহা বুঝিবার মতো বুদ্ধিও ইহাদের নাই। তাই ফেনিলার কথার পর সকলে আনন্দে “হিপ্ হিপ্ হুয়ুয়ে” বলিয়া চীৎকার করিয়া উঠিল। রমানাথ ব্যঙ্গ করিয়া বলিল, “না না—জ্ঞাসজ্ঞাল চিয়ার দাও, জ্ঞাসজ্ঞাল চিয়ার।” যাহারা দেশের জন্ত কাজের কাজ কিছুই করিবে না, মুখেই দেশোদ্ধার করিবে, তাহাদের কার্যবলী ‘বাদরামি’ ভিন্ন কিছুই নয়। তাই নেপথ্যে বানরগণ “হকু হকু” করিয়া উঠিলে, রমানাথ বলিয়া উঠিল “ঐ শোন ডারউইনের আদিপুরুষগণ সুর ধরিয়ে দিচ্ছে, ধর হকু হকু।”

নটবর আসিয়া প্রবেশ করিল। কথায় কথায় নটবর ফেনিলাকে বলিল, “সুন্দরি! তুমি থাকতে এদের চিকিৎসা করানো হয়নি।” নটবর ফেনিলাকেই এই কথা বলিতে পারে। ইহার উদ্গাদ, বায়ুরোগগ্রস্ত, নটবর এবং ফেনিলাই তাহা বুঝিয়াছে। কিন্তু যাহাদের ব্যঙ্গ করা হইতেছে, তাহারা ইহার অর্থ বুঝে নাই। তাই গোপাল জিজ্ঞাসা করিতেছে, “চিকিৎসা! কিসের চিকিৎসা?” অস্ত্র সকলের চক্ষে ইহার উদ্গাদ হইলেও নিজেদের পাগলামি ইহার ধরিতে পারে না—ইহাই ইহাদের জীবনে সর্বশ্রেষ্ঠ অভিশাপ। ধরাইয়া দিলেও ইহার কোনোদিন সংশোধিত হইবে বলিয়া মনে করিবার কারণ নাই। তাই ফেনিলা বলিতেছে, “না না, ও একটা এসোটরিক কথা, নটবরবাবু বুঝেছেন, আর আমি বুঝেছি।” ইহাদিগকে কিছু বুঝাইবার উপায় নাই। ইহার একান্তভাবে আত্মজ্ঞর এবং অস্ত্রকে কিছুতেই বিশ্বাস করে না। ইহার মনে করে, জগতে আর কেহই ইহাদের চেয়ে বেশী বুঝে না। ফেনিলা বলিতেছে, “তা ওঁরা আপনা-আপনি এখনও ঠিক করে উঠতে পারেন নি; আর করতে পারলেও কেউ কার কাছে খুলে বলবেন না। ওঁরা অবৈতবাদী; নিজেকে ছাড়া আর দ্বিতীয় লোককে বিশ্বাস করেন না।”

নটবরের গানে ইহাদের মনের কথা এবং চরিত্রের স্বরূপ প্রকাশ পাইল। ইহার পরস্পরকে অবিশ্বাস করে এবং একে অস্ত্রকে ইংরাজের গুপ্তচর মনে করে, সত্যকার দেশের কাজ ইহার কেহই করিতে চাহে না, যে কোনো প্রকার সুযোগে আত্মপ্রতিষ্ঠা অর্জন করাই ইহাদের উদ্দেশ্য। কেহ বাড়ী-গাড়ীর মালিক হইতে চেষ্টা করিতেছে, কেহ কলমের জোরে কাগজের সম্পাদক

হইতেছে, কেহ হইতেছে পৌরসভার সদস্য। কেহ বা চাঁদা আদায় করিয়া তাহা হইতে একটা বৃহত্তর অংশ নিজে আত্মসাৎ করে, অর্থাৎ সকলেই অকাজের গোসাই, কিন্তু সত্যকার কাজের কাজ করিবার সময়ে ইহাদিগকে খুঁজিয়া পাওয়া যাইবে না। কৃষি-শিল্প-বাণিজ্যের উন্নতি ইহাদের দ্বারা সম্ভবপর নয়, অথচ দেশ স্বাধীন করিয়া শাসন করিবার বাসনা ইহাদের আছে। ইহারা ‘এজিটেশন’ করিয়াই দেশোদ্ধার করিবে, এজিটেশনের অর্থ ইংরাজের কৃপা ভিক্ষা করিয়া দরখাস্ত করা। ফেনিলার কথায় “এ্যাপ্লিকেশন, পিটিসন।” নটবর বলিল, “এসো, তোমাদের দরখাস্তদেবীর মন্দিরে উপনীত করি, তাঁর বরে তোমরা অক্কা-ফক্কা দ্বীপের রাজা হবে।”

দ্বিতীয় অঙ্ক, চতুর্থ গর্ভাঙ্ক। অক্কা-ফক্কা দ্বীপ। গোপাল, ভাবেন্দ্র, নটবর, উর্মিলা, ফেনিলা ইত্যাদি উপস্থিত। Sea-Sickness-এ সকলকে কাতর করিয়াছে। উর্মিলা তো একেবারে মূর্ছা যাইবার উপক্রম করিল। নটবর বলিল, তাহার বাসকেটের ভিতর কমলালেবু আছে। আনিয়া গোটাকয়েক খাইলেই সকলে সুস্থ হইবে। কিন্তু সকলেই “বাও যাও” “কমলালেবু আন” বলিয়া “চীৎকার ও ব্যস্ততা প্রদর্শন” করিতে লাগিল, কিন্তু কেহই আনিতে গেল না। ইহারা এত ভীক, অকর্মণ্য, বাক্যবাগীশ যে এতটুকু নড়িয়া একটা কমলালেবু আনিবার যোগ্যতা ইহাদের নাই, অথচ ইহারা রাজত্ব করিতে আসিয়াছে। কিন্তু কমলালেবু যখন আসিল, তখনকার অবস্থা লক্ষ্য করিবার মতো—সবচেয়ে অসুস্থ হইয়াছিল দুঃখীরাম, তাহাকে না দিয়া আগে উর্মিলাকে খাওয়ানোর জন্ত সকলে ব্যস্ত হইতেছে। দুঃখীরামের উক্তি লক্ষ্য করিতে হইবে—“এই তো কমলালেবু ছিল, আর আমি যখন চাইলুম, তখন কেউ কথা কইলেন না।……এই বুদ্ধি সাম্য, স্বাধীনতা, ভ্রাতৃত্বাব?……আমি তো মূর্ছা যাব বলে ভয় দেখালেই সাতজনে এনে দিবে না?……দেখছি এ ভারতে যার স্ত্রী নেই, তার কেউ নেই।”

যাহাদের মুখে সাম্য ও দেশপ্রেমের বুলি, তাহারা যদি একবার দেশ-শাসনের অধিকার পাইয়া বসে, তাহা হইলে আগে নিজেদের সুখ-সুবিধার ব্যবস্থা করিয়া লইবে, নারীর প্রতি দুর্বলতাবশতঃ তাহাদের পক্ষপাতী হইবে এবং যাহারা সত্যকার দরিদ্র ও বঞ্চিত, তাহাদিগকে আরো বঞ্জন করিবে। অমৃতলাল যেন ভবিষ্যৎ ভারতের দৃশ্য কল্পনানেত্রে প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন। ফেনিলা নারীর যাতাবিক দয়া এবং কর্তব্যবোধ হইতে দুঃখীরামকে কমলালেবু দিতে গেল। গোপাল বলিল, “তোমার স্বামীর প্রতি তোমার আগে মনোযোগ দেওয়া



উচিত।” ফেনিলা ইহাদের কর্তব্যবোধ জাগাইবার জন্য তীব্র ব্যঙ্গ কার্য্য বলিল, “প্রজার কার্য্য কর্ণপাত করা রাজমহিষীর তার চেয়ে বেশী কর্তব্য।” ইহাদের মধ্যে এক বাক্যবীর “বিজ্ঞানকৃষ্ণ” আছেন, তিনি আশ্ফালন করিয়া বলিলেন, “কি! আমি থাকতে কমলালেবুর জন্য প্রজাদের কষ্ট? আপনারা সাদেশ জানেন না, তাই এক বোঝা কমলালেবু কষ্ট ক’রে এতদূর ব’য়ে এনেছেন, ও কটা ফুরিয়ে গেলে একেবারে হেল্প্‌প্লেস্‌ হ’য়ে পড়বেন; কিন্তু আমার সঙ্গে এমন জিনিষ আছে যে, তার দ্বারা অগণন কমলালেবুগণ এসব হ’তে পারবে।” বৎসর বৎসর বজ্রায় কীটের উৎপাতে অজন্মায় রাশি রাশি ফসল নষ্ট হইয়া যাইতেছে দেখিয়াও যাহারা সত্যকার কোনো প্রতিকার করিতে পারিতেছেন না; অথচ “ফসল বাড়ানো” আন্দোলনের বিজ্ঞপ্তি প্রচার করিয়া দস্তুরী-হিসাবে হাজার হাজার টাকা মারিতেছেন, অমৃতলালের এই ‘বিজ্ঞানকৃষ্ণ’ তাঁহাদেরই পূর্বপুরুষ! অমৃতলাল নাটকে একজন কন্ট্রাক্টর এবং বাস্তবমন্ডীর চরিত্র সৃষ্টি করিলে আরো ভাল হইত।

যাহা হউক, ইহারা রাজত্ব করিতে আসিয়াছেন। কিন্তু নূতন দেশে নিজের ক্ষমতায় উপনিবেশ-স্থাপনের জন্য উপকরণ কিছুই আনেন নাই। কেহ দুইটা জামা, কেহ বা দুইখানি বই লইয়া আসিয়াছেন। তাবজ্ঞে বলিল, “আমরা কি ইতর ছোটলোক পরাধীন দাস, যে, নিজের হাতে রাজ্যপ্রতিষ্ঠা করবো, তবে ভোগ করবো!” অর্থাৎ অমৃতলাল বলিতে চাহেন যে, এই বাক্যবীরগণ এতই অকর্মণ্য অপদার্থ যে ইংরাজেরা কোনো দিন ইহাদিগকে দেশ ছাড়িয়া দিয়া গেলেও ইহারা নিজেরা দেশের উন্নতি করিতে পারিবে না। নটবর ইহাদের চরিত্র জানে। তাই নটবরের উক্তি, “নটবরের ইচ্ছায় সাহেবেরা তাঁবু ফেলে দেবে, সাহেবেরাই দানা-ঘাস দেবে।” ফেনিলা ইহাদের স্বরূপ জানে, তাই ব্যঙ্গ করিয়া বলিতেছে, “আমি চিরকালে শুধু গিন্নী-বাগ্মি মাহুষ, আমায় কি কিছু বলতে হয়, আমি যা-যা এনেছি, একটু পরে সকলেরই তা দরকার হবে।……এই ধরনে মধ্যম-নারায়ণ তৈল, তারপর ছ’ শিশি মাস্টার্ড, পাগলের বৈদ্যাতিক মহৌষধ, আট বাগ্‌ডিল লাক-লাইন ছড়ি, ছ’ ডজন পাগলা-কালীর বালা……।”

সব আশ্ফালন মাটি হইল—বন্দুক-হস্তে বোড্‌ল্যাম্ সাহেব প্রবেশ করিলেন, বাঙালী বীরপুঙ্গবেরা এইবার সত্য সত্যই ভয় পাইল। গোপাল রেড্‌ক্রস্‌ ক্লাব উড়াইবার জন্য বাস্তব হইল। সাহেব লিউনেটিক কমিশনার, ইহাদিগকে তদ্বাবধান করিতে আসিয়াছে। ফেনিলা বলিল, “স্বাধীন হও, আর বা হও, সাহেব,

সাহেব ! দেখলেই সেলাম কত্তেও হয়,—দরখাস্তও দিতে হয়।” সুতরাং গোপাল মাতৃভাষা ত্যাগ করিয়া ইংরাজী ভাষায় দরখাস্ত পেশ করিতে আরম্ভ করিল।

সাহেব ইহাদিগকে যে উপদেশ দিয়া গেল, ষষ্ঠ গর্তাঙ্কে বেচারামের উক্তিতে আমরা তাহা শুনিতে পাই। “সাহেব বলেন যে, রাজ্য করবে বটে, কিন্তু বিলেতের সঙ্গে টক্কোর দেবে কেমন করে? আগে সব কলকারখানার কাজ শেখো, রেলওয়ে ওয়ার্কসে যাও, জেসফের বাড়ী যাও, কানপুরে, বোম্বায়ে, দিলি লোকের মিল আছে সেখানে যাও।”

যোগ্যতা অর্জন না করিয়া স্বাধীন হইবার আহ্বানকারী প্রতি অমৃতলাল এই নাটকে কটাক্ষ করিয়াছেন এবং তাহা সার্থকভাবেই করিয়াছেন।

শৈলী-সম্বন্ধে দুই-চারিটি কথা বলিয়া অমৃতলাল-প্রসঙ্গ শেষ করিব। তাঁহার অমৃতলালের রচনায় কোনো গুণই খুঁজিয়া পান নাই, তাঁহার অমৃতলালের রচনার কয়েকটি মারাত্মক দোষ আবিষ্কার করিয়াছেন— তাঁহাদের মতে অমৃতলালের রচনায় কোনো সুসংবদ্ধ কাহিনী নাই, বাংলার বহুমুখী বিচিত্র সমাজ-জীবনের সঙ্গেও অমৃতলালের নাকি কোনো পরিচয় ছিল না, তিনি শুধু উত্তর কলিকাতার সমাজের সঙ্গেই পরিচিত ছিলেন। আমরা ‘গ্রাম্য বিজাট’ নাটকে পঞ্জীর সমাজ-জীবন ও গ্রাম্য লোকের চরিত্র-সম্বন্ধে অমৃতলালের গভীর জ্ঞানের পরিচয় পাইয়া বিস্মিত হইয়াছি। মাণিক, রামনাথ স্মৃতিরত্ন, নেপাল পাঠা প্রভৃতি চরিত্রগুলি ‘সহরে’ নয় এবং অবাস্তবও নয়। অমৃতলালের রচনায় সুসংবদ্ধ কাহিনী নাই ইহা সত্য। এ সম্বন্ধে ডাঃ স্কুমার সেন মহাশয়ের বক্তব্যটি মূল্যবান বলিয়া মনে করি। “গিরিশ-চন্দ্রের নাটকে জীবনের গভীরতর আদর্শের দিকে লক্ষ্য রাখিবার চেষ্টা আছে। অমৃতলালের নাটক-প্রহসনে তাহা নাই। থাকিবার কথাও নয়, কেননা অমৃতলালের উদ্দেশ্য কোতুকরসের সৃষ্টি এবং হাসির ছলে জাতীয় ও সামাজিক অসঙ্গতির দিকে শিক্ষিত সাধারণের চোখ ফেরানো। অমৃতলালের কোতুকনাটো কখনো কখনো ব্যক্তিবিশেষ উদ্দিষ্ট হইলেও বিদ্বেষ-বিসংজ্ঞা নাই। নাট্যকারের সহায়ত্বিত তাঁহার কোতুকপাত্রকে অনেক সময়েই মাহুষের মর্যাদা দিয়া উপহাসের তুচ্ছতার উর্ধ্বে স্থাপন করিয়াছে।”

অমৃতলালের প্রহসন-আলোচনায় একটি বিশেষ দিক প্রায়ই উপেক্ষিত হইয়া থাকে। সঙ্গীত-সৃষ্টিতে অমৃতলালের দক্ষতা ছিল অনেকখানি।

মনোমোহন বহু যাত্রা-গানের নিরন্তর ব্যবহার করিয়াছিলেন তাঁহার গীতা-  
তিনয়গুলিতে। ‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’-গ্রন্থে এ বিষয়ে যথাযোগ্য

আলোচনা করা হইয়াছে বলিয়া বর্তমান গ্রন্থে তাহার  
অমৃতলালের গান পুনরুল্লেখ করিলাম না, প্রসঙ্গতঃ দুই-একটি কথা বলিব।

আনন্দ বা বিষাদ উভয়েরই উচ্ছলতা-প্রকাশের ক্ষমতা গানের প্রয়োজন  
হয়। সুতরাং গুরুগম্ভীর ট্রাজেডীর মধ্যে গানের যতখানি প্রয়োজন আছে,  
লঘুকীরণের আলেখ্যপূর্ণ কমেডীতেও তেমনি গানের স্থান রহিয়াছে।  
তাই অমৃতলালের প্রহসনগুলিতেও গানের বহুলতা দেখা যায়। তাঁহার  
প্রস্তাবনা-সঙ্গীতগুলি নাটকের বস্তু নির্দেশ করে। কোন কোন নাটকে  
ঐ সঙ্গীতগুলির নাটকীয় মূল্য বিশেষ কিছুই নাই, কিন্তু অনেক নাটকে ঐ  
গানগুলি নাটকের অপরিহার্য অঙ্গ। ‘গ্রাম্য বিভ্রাট’ এবং ‘বাহবা বাতিক’-এর  
প্রস্তাবনা-সঙ্গীত দুইটি আমাদের কাছে শুধু নাট্যকাহিনী বৃদ্ধিতে সাহায্যই করে  
না, নাটকের ঘটনা ও চরিত্রের উপর হাসির লঘুচ্ছন্দ সঞ্চারিত করে। বাংলা  
যাত্রার অমৃতকরণে অমৃতলাল অনেক সময়ে পাণ্ডপাত্রীর মুখে যাহা সংলাপে  
প্রকাশ করিয়াছেন, তাহাই আবার গানে পরিবেশন করিয়াছেন। কিন্তু অনেক  
সময়ে ইহা শুধু প্রয়োজনহীন বিরুক্তিতে পর্যবসিত হয় নাই, উহা চরিত্র-  
বিকাশের সহায়ক হইয়াছে এবং বক্তব্যের পরিপূরক হইয়াছে।

‘গ্রাম্য বিভ্রাট’-এর মাণিকের গানগুলি উদাহরণ-হিসাবে উদ্ধৃত করা যাইতে  
পারে। মাণিক বলিতেছে, “ও বাবা ! মহাপ্রভুও তাই লাট-খেতাব পেয়েছেন  
বুঝি। যে টাইটেলের বাজার, ফাঁক পড়বার যো কি ! তবে এবার শুধু হরি হরি  
বোল নয়, (amen amen) ‘এমেন এমেন বোল’ ! যা হোক ষোষজার কল্যাণে  
যদি সাহেবেরা বৈষ্ণব হয়, তাহলে মালগোর সঙ্গে মাংস-পোলাও চলতি হয়ে যায়।  
চেহারার মধ্যে একটু বৈমাত্র ভ্রাতার সৌম্যদৃশ্য আছে।” বলিয়াই মাণিক গান  
ধরিল, “ওরে গোউর গোউর বোল। মহাপ্রভু মাই লর্ড এবার যুচে গেল গোল ॥”  
মাণিক যদি গানটি না ধরিতা শুধু ঐ কথাগুলি বলিয়াই থামিয়া যাইত, তাহা  
হইলে তাহার বক্তব্যটি নিতান্ত রুঢ় আক্রমণে পর্যবসিত হইত। কিন্তু গানটি  
স্বরপ্রাবনে যেমন আক্রমণের তীব্রতা কমাইয়া দেয়, তেমনি মাণিকের আপন-  
ভোলা পাগলামি মনটিও এই সঙ্গীতের মধ্যে প্রকাশিত হইয়া তাহার চরিত্রকে  
জীবন্ত করিয়া তোলে। আক্রমণের রুঢ়তা ও উদ্দেশ্যপ্রবণতা চরিত্রের আড়ালে  
আত্মগোপন করে। ‘গ্রাম্য-বিভ্রাট’-নাটকের চতুর্থ দৃশ্যের গুরুমহাশয়ের নামত  
শিখানোর প্রভাব পড়িয়াছে পরবর্তী কালে প্রথমদিক বিলী মহাশয়ের ‘ঋণংকুণ্ডা’

নাটকে। ব্যঙ্গগীতি-রচনায় অমৃতলালের শক্তির পরিচয় তাঁহার বহু নাটকে লক্ষ্য করা যায়।

উপসংহারে আমরা বলিতে পারি, চরিত্রসৃষ্টি, কাহিনীবিকাশ ও কৌতুকরস-পরিবেশনে অমৃতলাল নিশ্চয়ই বাংলা নাট্যসাহিত্যে সর্বশ্রেষ্ঠ আসন দাবী করিতে পারেন না, তাই তিনি নিশ্চয়ই প্রথম শ্রেণীর নাট্যকার নহেন। কিন্তু বাংলা সাহিত্যে প্রহসন-রচনায় ঐ তিনটি বস্তুর সার্থক সমন্বয় কাহারও মধ্যে এ পর্যন্ত হইয়াছে বলিয়া মনে করিবার কারণ নাই। কোন একটি দিকে উৎকর্ষ হয়তো অনেকেই দেখাইয়াছেন। সুতরাং অমৃতলালের রচনার দোষ ও গুণ উভয়ের বিচার করিয়া বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের ইতিহাসে তাঁহার স্থান নির্দেশ করিতে হইবে, তাহা হইলে অমৃতলালকে অপাংক্ত্যের মনে করিবার কারণ বিশেষ কিছুই থাকিবে না। তিনি মধু-দীনবন্ধুর পথে চলেন নাই সত্য, তিনি ছিলেন মল্লিকারের ভক্ত, জ্যোতিরিন্দ্রনাথের অনুগামী। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বাহার আরম্ভ করিয়াছিলেন, অমৃতলাল তাহাই পরিপুষ্ট করিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল প্রভৃতি অমৃতলালেরই অনুসরণ করিলেন। পরবর্তী কালের প্রসিদ্ধ প্রহসনকার প্রমথনাথ বিনী ভাবের দিক্ দিয়া বহু ক্ষেত্রে অমৃতলালেরই অনুপমী।

## পঞ্চম অধ্যায়

[ দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ]

দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ‘কঙ্কি অবতার’-প্রহসন লিখিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের আসরে যখন প্রথম অবতীর্ণ হন, তাহার পূর্বে অমৃতলালের অনেকগুলি নাটক ও প্রহসন রচিত হইয়া গিয়াছে। সুতরাং দ্বিজেন্দ্রলালের রচনার উপর অমৃতলালের প্রভাব অনেকখানি পড়িয়াছে—ইহা স্বাভাবিক। কিন্তু পরবর্তী

দ্বিজেন্দ্রলালের  
প্রহসন-নাট্যশৈলী

কালে দ্বিজেন্দ্রলাল কয়েকখানি মোটামুটি ভাল নাটক রচনা করিলেও প্রহসন-রচনায় তিনি ক্রতিশ্চ দেথাইতে পারেন নাই। কারণ, প্রহসন-রচয়িতার যতখানি নিলিখি থাকিলে সমাজের দোষত্রুটি লইয়া হাসিতে পারা যায়, দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে তাহার অভাব ছিল। তাঁহার ব্যঙ্গ গালাগালিতে পর্যবসিত হইয়াছে। সমাজের নকসা আঁকিতে গিয়া তিনি ব্যক্তিগত আক্রমণ চালাইয়াছেন। ‘আনন্দবিদায়’-এ রবীন্দ্রনাথকে তীব্রভাবে আক্রমণ করিয়াছেন। ‘ত্ৰ্যহম্পর্শ’ এবং ‘প্রায়শ্চিত্ত’-প্রহসন দুইখানিতে অমৃতলালের রচনার প্রভাব পড়িয়াছে। অমৃতলালের ‘একাকার’, ‘বাবু’, ‘রাজাবাহাদুর’ প্রভৃতি প্রহসনে যেটুকু বাস্তবতাগুণ এবং শিল্পপ্রতিভার পরিচয় আছে, দ্বিজেন্দ্রলালের এই রচনাগুলিতে তাহাও মিলিবে না। বাংলা প্রহসন-সাহিত্যের ক্রমবিকাশে দ্বিজেন্দ্রলালের দান তাই বিশেষ কিছুই নাই। তাঁহার ‘পুনর্জন্ম’ প্রহসনখানিও নিতান্ত লঘু রচনা, ইংরাজী হইতে লওয়া, সুতরাং উহার আখ্যায়িকার জন্ত তিনি মৌলিকতার দাবী তেমন কিছুই করিতে পারেন না। তবুও দ্বিজেন্দ্রলালের আলোচনার যোগ্য প্রহসনমাত্র ঐ একখানিই। কাহিনী-পরিবেশন এবং চরিত্রচিত্রণের জন্ত প্রহসনখানি বেশ উপভোগ্য হইয়াছে। আরম্ভ হইতে শেষ পর্যন্ত দর্শকের ঔৎসুক্য ও কৌতূহল বজায় থাকে, ভাষাও বেশ সরস এবং উপভোগ্য। বইখানির আর একটি বিশেষ গুণ যে, এই একখানি মাত্র প্রহসনেই দ্বিজেন্দ্রলাল সমাজের প্রতি বিদ্বেষ এবং ব্যক্তি-বিদ্বেষ হইতে মুক্ত হইয়াছেন। তাই তাঁহার প্রহসনের মধ্যে ঐ একখানি মাত্রই সাহিত্য-পদবাচ্য হইয়াছে।

প্রহসনখানি মলিনারীষ ভদ্রীর। যাদব চক্রবর্তীর চরিত্রের দুইটি বিশেষ অঙ্গভঙ্গি ও দুর্বলতা-অবলম্বনে প্রহসনখানির সৃষ্টি হইয়াছে। যাদব খনী হইলেও মহারূপণ, টাকা খরচ হইবে মনে করিয়া সে ছেলেদের লেখাপড়া শিখায় নাই, ছেলে দুইটি অমাত্য হইয়াছে। স্ত্রীকেও সে স্ত্রুখে-বাচ্ছন্দ্যে রাখে

নাই,—পাছে টাকা খরচ হয়। প্রাণপণ হয়ে সে সমস্ত অর্থ লোহার শিল্পকে পুরিয়া রাখিয়াছে, খাতকদের নিকট হইতে কবিতা স্তম্ভ আদায় করিতেছে।

পুনর্জন্ম

তাহাকে কেহই নিন্দা বই প্রশংসা করে না। দ্বিতীয় পঙ্কের স্ত্রী সৌদামিনী—সুন্দরী এবং বুদ্ধিমতী। যাদবের ভগিনীপতি উকিল অশ্বিনীর সঙ্গে পরামর্শ করিয়া সে স্বামীকে শিক্ষা দিবার ব্যবস্থা করিল। যাদবের চরিত্রের একটি দুর্বলতা অশ্বিনী ধরিয়া ফেলিয়াছে, ‘শালার জ্যোতিষশাস্ত্রে ভারি বিশ্বাস।’ অশ্বিনী এবং সৌদামিনী এই দুর্বলতার সুযোগ গ্রহণ করিল। কোষ্ঠীতে লেখা আছে, দোসরা বৈশাখ দুপুরবেলা নিজের বাড়ীতে যাদবকে সাপে কামড়াইয়া মারিবে। যাদব মৃত্যু এড়াইবার জন্য মল্লিকপুকুর গিয়া একগলা জলে চূপ করিয়া বসিয়া থাকিল। তাহা হইলে আর কি করিয়া তাহাকে নিজের বাড়ীতে সাপে কাটিয়া মারিবে?

এদিকে অশ্বিনীর বড়্যস্ত্র পাকাপাকি জমিয়া উঠিয়াছে—নন্দ, জলধর, জীবনকৃষ্ণ, জ্যোতিষ প্রভৃতি যাদবের বাড়ীতে উপস্থিত, জলধর শুইয়া পড়িল, অন্তান্ত সকলে তাহাকে ঘিরিয়া বসিল এবং অশ্বিনী জলধরের উপর চাদর বিছাইয়া দিল। সকলকে খুব দুঃখ প্রকাশ করিতে বলিয়া অশ্বিনী প্রস্থান করিল। দ্বিপ্রহর অতীত হইয়াছে, যাদব মহানন্দে বাড়ী ফিরিয়াছে, কোষ্ঠীও তাহা হইলে মিথ্যা হয়। দুপুর যখন বাজিয়া গিয়াছে, তখন যাদব আর মরিবে না, কিন্তু ব্যাপারটা অন্তরকম দাঁড়াইয়াছে। এদিকে বাড়ীতে যাদব চক্রবর্তীর মৃত্যু হইয়াছে। আশানে তাহাকে সংকার করিতে লইয়া যাওয়া হইল। যাদব যতই বুঝাইতে চেষ্টা করিতেছে যে, সে মরে নাই, ততই কেহ সে কথা বিশ্বাস করিতেছে না। জীবন, জ্যোতিষ, নন্দ প্রভৃতি মিলিয়া যাদবকে বলিতেছে যে, সে নকল যাদব সাজিয়া আসিয়াছে, কিন্তু সাজ পুরাপুরি ঠিক হয় নাই, অন্ততঃ নাকটা ঠিক হয় নাই। যাদব চক্রবর্তী মারা গিয়াছে শুনিয়া খাতকেরা আসিয়া আনন্দ করিতেছে, যাদব নালিশ করিয়া তাহাদের নিকট হইতে টাকা আদায় করিবার ভয় দেখাইতেছে, কিন্তু খাতকেরা উলটিয়া যাদবকে নকল যাদব প্রমাণ করাইয়া পুলিশে ধরাইয়া দিবে বলিতেছে। জ্যোতিষাদি যখন জলধরকে খাটিয়া শুদ্ধ উঠাইয়া হরিবোল বলিতে বলিতে আশানে লইয়া গেল, তখন যাদবের সন্দেহ হইল, “এরা কাকে আশানবাটে নিয়ে গেল! যাদব চক্রবর্তীকে? তবে আমি কে?” দ্বিতীয় খাতক বলিল, “ধান্নাবাজ!” কেহ তাহাকে বলিতেছে ‘সং’, কেহ বলিতেছে “মারো

বেটাকে !” যাদব যতই বুঝাইতে চেষ্টা করিতেছে যে, সে-ই প্রকৃত যাদব, ততই খাতকেরা অস্বীকার করিতেছে। শেষ পর্যন্ত সকলে মিলিয়া তাকে প্রহার আরম্ভ করিল। যাদব অল্পপায় হইয়া পাহারাওয়ালাকে ডাকিতে লাগিল, এমন সময়ে অশ্বিনী আসিয়া উপস্থিত হইল। যাদব ভাবিল, এইবার গুণগোল মিটিবে। কিন্তু অশ্বিনী আসিয়া গুণগোল আরও পাকাইয়া তুলিল। কোপ্তিতে যখন লেপা আছে, ডাক্তার যখন সার্টিফিকেট দিয়াছে এবং খবরের কাগজেও যখন ছাপা হইয়া গিয়াছে, তখন যাদব, চক্রবর্তী আর কি করিয়া বাঁচিয়া থাকে? স্মরণ্য অশ্বিনী উকিল বলিল, “আপনি যে যাদব চক্রবর্তী, তা খুব সন্তোষকর ভাবে প্রমাণ করতে পারবেন না।”

মৃত্যুর পরে তাহার কি অবস্থা হইবে, যাদব তাহা স্বচক্ষে প্রত্যক্ষ করিতে লাগিল। ভগিনীপতি অশ্বিনী যাদবের estate-এর administration লইবার যোগাড় করিতে লাগিল। স্ত্রী সৌদামিনী অশ্বিনীকে বিবাহ করিতে সম্মত হইল। যাদব চক্রবর্তী মরিয়াছে বলিয়া প্রতিবেশীরা আনন্দ প্রকাশ করিতেছে, তাহার শ্রালকেরা আসিয়া জিনিষপত্র টানিয়া বাহির করিতেছে, সেগুলি তাহারা নিজেদের বাড়ী লইয়া যাইবে। পুত্রগণ সম্পত্তির ভাগভাগি লইয়া এখনই ঝগড়া বাধাইয়া দিয়াছে। যাদব নিজের সম্পত্তির এই শোচনীয় পরিণতি দেখিতেছে আর ছটফট করিতেছে, সে কাহারও নিকট কিছুতেই প্রমাণ করিতে পারিতেছে না যে, সে বাঁচিয়া আছে। এমন কি, তাহার স্ত্রীও তাকে দেখিয়া চিনিতে না পারিয়া ভয়ে মুর্ছিত হইয়া পড়িল। এই সকল অভূত কাণ্ড দেখিয়া যাদব প্রায় পাগল হইয়া উঠিল, তাহার নিজের অন্তিমেষ্টাই তাহার সংশয় জন্মিল। নিজের গারে চিম্টি কাটিয়া, মাথা ঘুরাইয়া সে পরীক্ষা করিয়া দেখিল সে বাঁচিয়া আছে কি না। মরিয়াছে, ইহাও সে ভাবিতে পারিতেছে না, আবার বাঁচিয়া আছে, ইহাও সে প্রমাণ করিতে পারিতেছে না, স্মরণ্য এটা বাঁচাও নয়, মরাও নয়, এ বাঁচা ও মরার একটা খিচুড়ী। ক্রমে চৈতন্যোদয় হইতেছে, সে বুঝিতে পারিতেছে যে “রূপণেরা নিজে না খেয়ে আর অসুস্থজনকে বঞ্চিত করে টাকা রেখে যায় শুধু ছেলেদের ওড়বার জন্ত।” স্মরণ্য যাদব ঠেকিয়া শিথিল, আর সে রূপণতা করিবে না। কিন্তু কে এখন প্রমাণ করিবে যে, সে যাদব চক্রবর্তী আর সত্য সত্যই সে মরে নাই? দৃষ্টান্তের অস্থিরতার যাদব এতই অভিভূত হইয়াছে যে, সে আত্মবিশ্বস্ত হইবার জন্ত মজ্ঞপান করিতেও আপত্তি করিতেছে না—‘দুস্তর হোক দাও।’ এই মজ্ঞপান যখন স্বীকার করিতেছে যে, সে যাদব

চক্রবর্তী, যাদব যেন অনেকখানি আশ্বস্ত হইল। সে পুনরায় মন্তপান করিবার পূর্বে উহাদিগকে তাহার অস্তিত্ব স্বীকার করাইয়া লইতেছে, “আমি কিন্তু যাদব।” কিন্তু এই অদ্ভুত পরিস্থিতিতে তাহার অস্তিত্ব-সম্বন্ধে যে যাদব চক্রবর্তীর নিজের অন্তরেও সংশয় দৃঢ় হইয়াছে, তাহাও আমরা বুঝিতে পারিলাম। মন্তপান করিয়া যাদব চক্রবর্তী যখন নেশায় অভিভূত হইয়া মুহিত হইল, তখনও সে আত্মসমর্থন করিতেছে, “আ—মি—যাদব—চক্রবর্তী”—। কিন্তু তাহার অবচেতন-মন হইতে সংশয়াকুল জিজ্ঞাসা বাহির হইয়া আসিল, “না তাত নই, তবে—আমি কে?” শুধু সংশয় নয়, তাহার বিশ্বাস জন্মিয়াছে যে, সে যাদব নয়, অন্য কেহ, তাই সে বলিয়া উঠিল—“কে ভাই যাদব এলি?” এইবার যাদব সত্য সত্যই মরিল, অশ্বিনী ও সৌদামিনীর চক্রান্ত সফল হইল। এই মুহূর্ত্তে যাদব চক্রবর্তীর মানসিক মৃত্যুর প্রতীক, সুতরাং মুহূর্ত্তের পর যাদব নূতন রূপ লইয়া বাঁচিয়া উঠিল।

ছুঃখের কঠোর আঘাতে মাহুকের যখন চৈতন্ত ঘটে, তখন তাহার মনের গতি অনেক সময়ে সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়। পূর্বে তাহার যাহা করিবার বা ভাবিবার সামর্থ্য ছিল না, এখন সে তাহা অবাধে ভাবিতে ও করিতে পারে, আর সেই চিন্তা ও কর্ম তাহার পূর্বজীবনের চিন্তা ও কর্মের সম্পূর্ণ বিপরীতও হয়—যাদবের মনোব্রাজ্যে এমন ধরনের একটা প্রচণ্ড পরিবর্তন হইয়াছে। পরিবেশ এতক্ষণ যাদবকে লইয়া হাসিয়াছে, কিন্তু যাদব এখন পরিবেশকে লইয়া বিজয়ের মতো হাসিতেছে। ঘটনা ও চরিত্রের এই পরিবর্তন লক্ষ্য করিবার মতো। দারোগা আসিয়া যখন জিজ্ঞাসা করিতেছে যে, যাদবই যাদব চক্রবর্তী কিনা, প্রথমে সে স্বীকার করিল। বলিল, “আজ্ঞে আমি।” কিন্তু দারোগা যখন তাহাকে বাঁধিতে আদেশ করিয়া, আবার জিজ্ঞাসা করিল তুমি “যাদব চক্রবর্তী”, যাদব তখন তামাসা করিয়া বলিল, “কোন পুরুষে নই বাবা!” দারোগাকে বাদ করিয়া বলিল, “দারোগা সাহেব! আপনারা সর্বশক্তিমান্ তা জাস্তাম, কিন্তু তার উপর যে সর্বজ্ঞ তা জাস্তাম না।”

যাদব এইবার বুঝিয়াছে যে, সে এতদিন ভুল করিয়া আসিয়াছে। সে বুকিল, এবার সত্য সত্যই তাহার “পুনর্জন্ম” হইল। মৃত্যুর পরে যাহা যাহা ঘটিবে, সে তাহা প্রত্যক্ষ দেখিতে পাইল। সে এখন থেকে গরীব-ছুঃখীকে আর নিজেকে বঞ্চিত করিবে না। না থাইয়া পরের অপব্যয়ের জন্য টাকা রাখিয়া যাইবে না। যদি সে নিজের অস্তিত্ব প্রমাণ না করিতে



পারে, তবে বনে যাইবে। এমন সময়ে সৌদামিনী ও অশ্বিনী প্রবেশ করিল। যাদব ইহাদের ব্যবহারে মনে মনে বিরক্ত হইয়াছে, তাই অশ্বিনীকে দেখিবার্থ্য করজোড়ে প্রণাম করিয়া বলিল, “মহাশয় প্রণাম।” সৌদামিনীকেও প্রণাম করিয়া বলিল, “কি আজ্ঞা হয়?” এই দুইজন বড় যত্নকারীকে ইহা হইতে সংক্ষেপে অথচ তীব্র ভাষায় বাদ করা সম্ভবপর নয়। অশ্বিনী ও সৌদামিনী যখন যাদবকে ‘যাদব চক্রবর্তী’ বলিয়া স্বীকার করিতেছে, তখন যাদব কিন্তু তাহাতে আর প্রসন্ন হইতেছে না, বরং সে তপস্বী হইয়া বনে যাইবে বলিয়া ঠিক করিয়াছে। কিন্তু শেষ পর্যন্ত তাহাকে বনে যাইতে হইল না, এই হাস্তকর পরিস্থিতির মধ্য দিয়া রূপণ যাদব চক্রবর্তীর শিক্ষা হইল, সে ‘পুনর্জন্ম’ লাভ করিল।

নাটকের কাহিনীটি খুব যে একটা কিছু গুরু-গভীর, তাহা নহে। কাহিনীর জটিলতাও তেমন কিছু নয়। প্রহসনে গুরু-গভীর জটিল কাহিনীর প্রয়োজন নাই। ব্যক্তিচরিত্রের কয়েকটি দুর্বলতার সুযোগ লইয়া নাট্যকার এই শিক্ষামূলক প্রহসনখানি রচনা করিয়াছেন। কিন্তু শ্রেষ্ঠ প্রহসনের লক্ষ্যই এই যে তাহাতে ব্যক্তিচরিত্র রূপায়িত হইলেও ঐ ব্যক্তিটি হইবে সমাজের অন্তর্গত একটি বিশেষ শ্রেণীর প্রতিনিধি। তাহা হইলে তাহার ঐ সাধারণীকৃত চরিত্র সাহিত্যে হাস্যের উপাদান হইবে। যাদব চক্রবর্তীকে দ্বিজেন্দ্রলাল রূপণ-সমাজের প্রতিনিধি করিয়া সৃষ্টি করিতে পারিয়াছেন। এই প্রহসনখানির সৃষ্টিতে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁহার শক্তিমত্তার চরম পরিচয় দিয়াছেন। কি হাস্তকর পরিস্থিতি ও পরিবেশ-সৃষ্টিতে, কি চরিত্র-রূপায়ণে, কি সংলাপ-ও সঙ্গীত-পরিবেশনে দ্বিজেন্দ্রলাল তাঁহার প্রহসনখানিতে যে উৎকৃষ্ট নাট্য-প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, তাহা দ্বিজেন্দ্রলালের পূর্বে ও পরে বাংলার অনেক নাট্যকারই দেখাইতে পারেন নাই।

এই নাটকের চরিত্রগুলি যেমন ঘটনা সৃষ্টি করিতেছে, তেমন ঘটনার ঘাতপ্রতিঘাতে চরিত্রেরও সৃষ্টি হইতেছে, সংলাপ তাই চরিত্র-নিরপেক্ষ বক্তৃতায় পর্যবসিত হয় নাই। নাটকটি একটি সার্থক একাঙ্কিকা। একাঙ্কিকা রচনা করা সার্থক গীতিকবিতা-রচনার মতোই কঠিন। পঞ্চাঙ্ক বা একাঙ্ক নাটকের মধ্যে যেমন ঘটনার উৎপত্তি, বিলুপ্তি ও উপসংহারের স্তরগুলি সুস্পষ্টভাবে দেখাইতে হয়, একাঙ্কিকায়ও একই অঙ্কের মধ্যে কাহিনীর উৎপত্তি, ক্রমবিকাশ এবং উপসংহার ঠিক তেমনি করিয়া সৃষ্টি করিতে হয়। ‘পুনর্জন্মে’ একটি দুইই নাট্যকার ঘটনা-বিস্তারের ও চরিত্র-সৃষ্টির সেই

অপূর্ব দক্ষতার পরিচয় দিয়াছেন। নাটকের আরম্ভেই আমাদের কৌতূহল জাগরিত হয়। অখিনী ও সৌদামিনীর আলাপের সূচনায়ই আমরা বুঝিতে পারি, যাদব চক্রবর্তী-সম্বন্ধে তাহারা একটি বড় ব্যস্ত করিয়াছে। কিন্তু এই বড় ব্যস্ত হীন নয়, ইহার উদ্দেশ্য মহৎ, যাদব চক্রবর্তীকে কিঞ্চিৎ শিক্ষা দিয়া তাহার জ্ঞী ও ভগিনীপতি কিছু উপকারই করিবে।

বুদ্ধিমান লোককে ঠকানো সহজ নহে। তাহাকে লইয়া তামাসা করিতে গেলে সে পাল্টা তামাসা করিয়া জন্ম করিবে। তাই যাহাকে লইয়া তামাসা করিতে হইবে, তাহার চরিত্রের এমন কোনো দুর্বলতা বাহির করিতে হইবে যে, সেই দুর্বলতা পরিবেশ ও পরিস্থিতিতে নিতান্ত অসঙ্গত ও হাস্যোদ্দীপক হইলেও উহা ঐ ব্যক্তির চরিত্রের মূলে বাসা বাধিয়াছে। উহার অসঙ্গতি ও অকিঞ্চিৎকরত্ব সে কিছুতেই উপলব্ধি করিতে পারিবে না। তাই নিজের চরিত্রের অসঙ্গতিকে জীবনীয় মহদগুণ বলিয়া ধরিয়া লইয়া সে এমন সব অসঙ্গত কর্ম করিবে যাহা পরিস্থিতিকে আরো হাস্যোদ্দীপক করিয়া তুলিবে। কিন্তু এই অসঙ্গতি তাহার বা পরিবেশের কোনো গুরুতর অনর্থ সৃষ্টি করিতে পারিবে না। পারিপার্শ্বিক অন্তরে অন্তরে হাসিয়া বাহিরে গুরুগম্ভীর আচরণ করিবে এবং কখনো বা ভয়ানক পরিস্থিতি-সৃষ্টির অভিনয় করিবে। ব্যঙ্গের পাত্র সেই কৃতক গান্ধীর্ষের মর্মভেদ করিতে না পারিয়া যতই নিজের বিপন্ন সত্তাকে রক্ষা করিবার জন্ত তৎপর হইয়া উঠিবে, প্রহসনের হাস্যরস ততই জমিয়া উঠিবে। কিন্তু যদি সে একবার তাহার ভুল বুঝিয়া সতর্ক হয়, তাহা হইলে তাহাকে লইয়া আর হাসা যাইবে না, অথবা সে যদি অসঙ্গতির চরমে গিয়া এমন কিছু করিয়া বসে যাহাতে সত্য সত্যই শোচনীয় পরিণামের সূচনা হয়, তাহা হইলে হাসিতে হাসিতে আমরা কান্নার সৃষ্টি করিব। প্রহসনকার সেই পরিস্থিতি সৃষ্টি করিতে পারেন না, কান্নার সম্ভাবনা দেখা দিলে তাঁহাকে স্নকৌশলে থামিতে হয়। দ্বিজেন্দ্রলালের ‘পুনর্জন্ম’-প্রহসনে আমরা দেখিতে পাই যে নাট্যকার ঠিক জায়গায় থামিতে জানেন। নাটকখানি লঘুনাট্যের ভঙ্গী ত্যাগ করিয়া গুরুগম্ভীর ড্রামেজডীতে পরিণত হইতে পারিত ; কিন্তু নাট্যকার কিছুতেই তাহা হইতে দেন নাই। প্রহসনের ভঙ্গী তিনি আশ্চর্য বজায় রাখিয়াছেন।

কোণীতে বিশ্বাস করা যাদব চক্রবর্তীর চরিত্রের একটি প্রধান দুর্বলতা। তাহার জ্ঞী ও ভগিনীপতি এই দুর্বলতার সুযোগ লইয়াছে, কিন্তু তাহারাও যে যাদবকে লইয়া শুধু হাসিবে, কোনো গভীর ব্যস্ত করিবে না, তাহা বুঝা

বায় তাহাদের চপল আলাপ ও আচরণে। সৌদামিনী যখন বড় বস্ত্র করিতেছে, তখনও সে গান করে। গানগুলির বক্তব্যই পরিস্থিতির গাভীরকে বারে বারে লঘু করিয়া দিয়া ঘটনাকে হালকা পাখায় উড়িতে দিতেছে। যাদব যখন তাহার মতে অবধারিত মৃত্যুকে এড়াইবার জন্য মল্লিকপুকুরে গলাজলে গিয়া বলিয়া রহিয়াছে, তখন সৌদামিনী গান গাহিতেছে, “বধু হে, আর কোরো না রাত, শুকিয়ে যাচ্ছে তোমার বাড়ি ভাত।” বিরহিণী স্ত্রী স্বামীর প্রতীক্ষায় রাত্রি জাগিয়া কাটাইতেছে। কিন্তু ইহা কি সত্যই বিরহ না বিরহ-কৌতুক? এখানে কোকিলের কুহুরব শুনিয়া মুর্ছা বাইবার প্রসঙ্গ নাই; “মত্ত দাহুরী” ও “ডাঙ্কী” ডাকিয়া ছাতি কাটাইয়া দিতেছে না; “ঘরের মধ্যে বিষম মশা, অসাধ্য এখানে বসা” এবং তাহা হইতেই বিরহিণীর দশমী দশার উদ্ভব হইয়াছে। বিরহ-পরিবেশের ঠিক বিপরীত পরিবেশ সৃষ্টি করে। বলিয়া এই গানখানি নাটকের হাশ্বরস পুষ্ট করে। হাশ্বরস-সৃষ্টিতে সৌদামিনীর আর একখানি গানও কতখানি সহায়ক হইয়াছে, আমরা তাহা লক্ষ্য করিব। যাদবের মৃত্যু হইয়াছে বলিয়া ঘোষিত হওয়ার পর সৌদামিনী একখানি গান গাহিতে গাহিতে প্রবেশ করিতেছে। কিন্তু ইহা কি সত্য সত্য শোক?

শোক পূর্বস্বতির রোমন্থন। দয়িতের অভাবে তাহার স্মৃতিগুলি কেমন করিয়া দয়িতাকে পীড়িত করিবে, শোক-ক্রন্দনের উপকরণ তাহাই হয়, তাহার গুণগুলি তখন স্রবণের বস্তু হইয়া দাঁড়ায়। তাহার সঙ্গে দয়িতার ব্যক্তিগত জীবনের ভোগের যে সম্পর্ক ছিল, শোকের কায়ায় সেগুলির স্থান মোটেই হয় না। যদিও বা হয়, তবে তাহা আরো গুরুতর প্রসঙ্গান্তর বুঝাইবার জন্য সংহতভাবে, ইঙ্গিতে বা ব্যঙ্গনায়। বিরহিণী নায়িকা তখন বিরোগ-বেদনায় ব্যক্তিগত জীবনের ভোগের দিক্‌টা তুলিয়া যায়, বরং কি করিয়া তাহার এই অসহ্য জীবনের অবসান হইবে, অনেক সময়ে সেই চিন্তা করিতে থাকে বা সেই চেষ্টাও করে। কিন্তু সৌদামিনীর ক্রন্দন ইহার সম্পূর্ণ বিপরীত। “রোঁধেছি ইলিশ মৎস্ত, খিচুড়ি ও ছাগবৎস। একা আমারই খেতে হবে (ও গো) তুমি নাহি খেলে গো॥” যাদবের কানাকড়ির বুদ্ধি থাকিলে এই ভাষা বুঝিতে পারিত, কিন্তু তাহা না পারিয়া সে এই কপট কান্নাকে সত্য বলিয়া ধরিয়া লইল। পরিস্থিতির এই বৈপরীত্য, যাদবের এই অজ্ঞতাই হাত্তোৎপত্তির কারণ হইয়াছে, পারিপার্শ্বিক যাদবকে উত্তেজিত করিয়া, কেপাইয়া, মজা করিতেছে। এই মজার অর্থভেদ করিতে না পারিয়া যাদব

যখন সত্য সত্যই বিভ্রান্ত হইয়া উঠিয়া উদ্ভয়ের ভ্রাম আচরণ করিতে লাগিল, নাট্যকার তখন পরিস্থিতির মোড় ফিরাইয়া দিলেন।

মস্তপান করিয়া বাদব বেথানে মুছিত হইল, নাট্যকাহিনীর সেখানেই চরমোথান। তারপর ঘটনা অবশ্রুতাবী পরিণতির দিকে ছুটিয়া চলিল। নাটকের সমাপ্তিতেও আমরা নাট্যকারের দক্ষতার পরিচয় পাই। নিজের চোখের সামনে নিজের সঞ্চিত অর্থের ভবিষ্যৎ পরিণামের অভিনয় দেখিয়া যাদবের যখন চৈতন্ত হইয়াছে, তখন কিন্তু আর সে কোম্পীতে বিশ্বাসী, অর্থপিশাচ, বোকা যাদব নয়, এখন সে পুনর্জন্মপ্রাপ্ত পরিবর্তিত বুদ্ধিমান যাদব চক্রবর্তী। নাট্যকার যদি বিরক্ত, মর্মাহত, দিব্যজ্ঞানপ্রাপ্ত যাদবকে বনে পাঠাইতেন, তাহা অস্বাভাবিক না হইলেও আকস্মিক হইত এবং নাটকের আন্তস্ত যে হান্তরসের স্রোত প্রবাহিত হইয়াছে, তাহা বাধা পাইত। তাই তিনি যাদবকে বনে পাঠান নাই সত্য, কিন্তু সম্মাসী করিয়াছেন, সন্দেহ নাই। যাদবের মন হইতে রূপণোচিত ধনাসক্তির দূর হইয়াছে, ইহাই তাহার সম্মাস। যাদব বুঝিতে পারিয়াছে যে ইহা তাহাকে শিক্ষা দিবার জন্য তাহার স্ত্রী ও ভগিনীপতির যড়যন্ত্র মাত্র। তবুও সে যতখানি ব্যথিত ও মর্মাহত হইয়াছে, তাহার আশা সে ভুলিতে পারিতেছে না। নাটকের সমাপ্তিতে যাদবের উক্তিগুলি নিতান্ত সংক্ষিপ্ত হইয়া গিয়াছে, অপমানিত ও অভিমানাহত মন তাহাকে বেশী কথা বলিতে দিতেছে না। তাই অশ্বিনী যখন বলে, “এখন যাদববাবু—কিছু শিক্ষা হোল?” তখন যাদব অতি অল্প কথায় উত্তর করিল, “অনেক—এ আমার পুনর্জন্ম।” এখানেই নাটকের সমাপ্তি হইলে খুবই ভাল হইত। অমৃতলালের অল্পসরণে উপসংহারে যাদবের মুখে একখানি গান না দিলেই চলিত। কারণ, যাদবের মনের যাহা অবস্থা, তাহাতে তাহার মুখে গান আসিতে পারে না। গম্ভীর হইয়া মুখ বুজিয়া থাকাই তাহার উচিত ছিল।

বিজেঞ্জলালের প্রহসন-সম্বন্ধে মোটামুটি এই বলিয়া আমরা শেষ করিতে পারি যে এক ‘পুনর্জন্ম’ ভিন্ন বিজেঞ্জলালের কোনো রচনাই সার্থক হয় নাই। পুনর্জন্মের গৌরবও তাহার বিষয়বস্তুর জন্য নয়, শিল্পোৎকর্ষের জন্য। বিজেঞ্জলালের এই শিল্প-প্রতিভা যদি নির্লিপ্তভাবে সামাজিক প্রহসন-রচনায় নিয়োজিত হইত, তাহা হইলে তাহার দানে বাংলা নাট্যসাহিত্য আরও অনেকখানি সমৃদ্ধ হইত। কিন্তু ‘পুনর্জন্ম’র মধ্যে যে প্রতিভার উজ্জল সম্ভাবনা দেখা গেল, ‘আনন্দবিদায়’-এ তাহার সম্ভাবনাও মিলিল না।

## ষষ্ঠ অধ্যায়

[ রাজকুমার রায়, উপেন্দ্রনাথ দাস ও গিরিশচন্দ্র ঘোষ ]

বসরাজ অমৃতলাল বসু বাংলা নাট্য-সাহিত্যে কমেডী-প্রহসনের যে বিশেষ ধারা পুষ্ট করিয়া তুলিয়াছেন, দ্বিজেন্দ্রলাল হইতে আরম্ভ করিয়া প্রমথনাথ বসী পর্যন্ত অনেকেই মোটামুটি সেই একই ধারার বিবর্তনে সহায়ক হইয়াছেন। এই প্রসঙ্গে একটি বিশেষ কথা মনে রাখিতে হইবে।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যখন বাংলা নাট্যসাহিত্যের ক্ষেত্রে হইতে বিদায় গ্রহণ করেন নাই, অমৃতলাল যখন কমেডী-প্রহসন-রচয়িতা-হিসাবে তাঁহার প্রতিভার মধ্যগগনে বিরাজমান, দ্বিজেন্দ্রলাল যখন বাংলা নাট্য-সাহিত্যে প্রবেশ করেন, তখন প্রহসন-রচয়িতা-রূপে রবীন্দ্রনাথ আত্মপ্রকাশ করিয়াছেন। ১৮৯২ খৃস্টাব্দে রবীন্দ্রনাথের ‘গোড়ায় গলদ’ এবং ১৯০৪ খৃস্টাব্দে তাঁহার ‘চিরকুমার সভা’ প্রকাশিত হয়। ‘গোড়ায় গলদ’-এ না হউক, ‘চিরকুমার সভা’র রবীন্দ্রনাথের লঘুনাট্য-রচনার প্রতিভার চরমবিকাশ ও মৌলিকতার পরিচয় আমরা পাইলাম। ‘গোড়ায় গলদ’-এর পরে এবং ‘চিরকুমার সভা’র আগে সবেমাত্র দ্বিজেন্দ্রলালের ‘কন্ধিঅবতার’ নামক প্রহসন রচিত হয়। রবীন্দ্রনাথের কাব্যপ্রতিভার মতো নাট্য-প্রতিভাও এতখানি স্বাভাব্য দাবি রাখে যে, তাঁহার নাট্য-রচনাকে এক নূতন যুগের সৃষ্টিক্রমে গণ্য করিয়া স্বতন্ত্রভাবে উহার বিচার করিতে হয়। রবীন্দ্রযুগ হইতে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে মনস্তত্ত্বের যে বিশ্লেষণ আরম্ভ হইল, চরিত্রের ভাবে ও ভাষায় মননশীলতা যেমন প্রাধান্য পাইল, তাহার জন্ত রবীন্দ্রনাথের রচনা দিয়াই বাংলা নাট্য-সাহিত্যের আধুনিক যুগের সূচনা হয় বলিয়া ধরিয়া লইতে হইবে। ডাক্তার আশুতোষ ভট্টাচার্য মহাশয়ের মতো নিঃসঙ্কোচে এমন উক্তি করিব না যে ‘বাংলা নাট্যসাহিত্যের ক্রমবিকাশের ধারার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের কোন যোগ নাই।’\* তবে একথা অবশ্যই স্বীকার করিব যে “নাট্য-রচনার রবীন্দ্রনাথের যে বৈশিষ্ট্যের পরিচয় পাওয়া যায়, তাহা বাংলা নাট্য-সাহিত্যের আধুনিক যুগের লক্ষণ।”

দ্বিজেন্দ্রলাল রবীন্দ্রযুগে বা রবীন্দ্রনাথের পরেই প্রহসন-সাহিত্যে আবির্ভূত হইলেও রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টিভঙ্গী ও শিল্প-প্রতিভার সহিত তাঁহার যোগ বিশেষ কিছুই নাই, সেদিক্ দিয়া বরং অমৃতলালের সঙ্গেই তাঁহার যোগ বেশী। তাই

\* বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ইতিহাস, ডাঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য, পৃষ্ঠা ৪০১।

বিজ্ঞানশিল্পের প্রহসনগুলির আলোচনা করিতেছি। মহাকবি গিরিশচন্দ্র ঘোষ নট ও নাট্যকার-রূপে বাংলা সাহিত্যে অমর আসন প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন, কিন্তু প্রহসন বা লঘুনাট্য-রচনার তিনি বিশেষ কৃতিত্বের দাবী করিতে পারেন না। বাংলা নাটকে হান্তরস-পরিবেশনে তিনি অল্প দিকে বিশেষ প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন। তাঁহার সৃষ্ট ‘পাগল-পাগলিনী’, ‘বিদূষক’, ‘কণ্ঠকী’ প্রভৃতি চরিত্র অনবদ্য মৌলিক সৃষ্টি। ঐগুলির আলোচনা না করিলে বাংলা সাহিত্যে লঘুনাট্যের ধারা অল্পসংখ্যক একটি বিশেষ দিক বাদ থাকিবে। সুতরাং গিরিশচন্দ্রের ঐ ধরনের চরিত্রগুলির আলোচনা দিয়া বর্তমান গ্রন্থ শেষ করিব।

বাংলা কমেডী-প্রহসনের ক্রমবিকাশের ধারা-নির্ণয়ে অমৃতলালের পরই রবীন্দ্রনাথের নাম করিতে হয়। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের আলোচনা করিতে হইলে বাংলা নাট্য সাহিত্যের একটি বিশেষ ধারার আলোচনা অনিবার্য হইয়া উঠে, উহা বাংলা সাহিত্যে গীতিনাট্যের ধারা। বাংলা যাত্রা-সাহিত্যের প্রভাবজাত অপেরা বা গীতাভিনয়ের বিবর্তনের ফলে বাংলা সাহিত্যে গীতিনাট্য গড়িয়া উঠিয়াছে। সেই যাত্রার প্রভাব ও তাহার অনেকখানি বৈশিষ্ট্যকে আপন প্রতিভার বলে আত্মীকৃত করিয়া লইয়া রবীন্দ্রনাথ তাঁহার ঋতুনাট্য, নৃত্যনাট্য এবং গীতিনাট্যগুলি পুষ্ট করিয়াছেন। তাঁহার প্রহসনগুলিও এই প্রভাব হইতে বঞ্চিত হয় নাই। তাই রবীন্দ্রনাথ-সম্বন্ধে একটি পৃথক গ্রন্থে স্বয়ং-সম্পূর্ণ আলোচনা করিবার ইচ্ছা রহিল। অমৃতলালের কিঞ্চিৎ পূর্বে বা পরে অনেক নাট্যকার আবির্ভূত হইয়াছিলেন। প্রহসন-রচনায় তাঁহারা অনেকেই অমৃতলালের সমকক্ষ হন নাই। তবুও অনেকেই সাময়িক কালে জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিলেন। ইহাদের কয়েকজনের সম্বন্ধে আলোচনা করিব।

রাজকৃষ্ণ রায় অনেকগুলি নাটক এবং প্রহসন রচনা করিয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহার রচনায় সংখ্যার প্রাচুর্য থাকিলেও উৎকর্ষ ভেদে কিছুই নাই। তাই বাংলা নাট্য-প্রহসন-সাহিত্যের ক্রমবিকাশে রাজকৃষ্ণ রায়ের দান উল্লেখযোগ্য নয়।

ডাক্তার শ্রীকুমার সেন মহাশয় রাজকৃষ্ণ রায়-সম্বন্ধে বলিয়াছেন  
রাজকৃষ্ণ রায়

“রাজকৃষ্ণের প্রহসনে হান্তরসের উৎকট ক্রিয়মত্তা অথবা গ্রাম্যতার আভিলাষ নাই।” রাজকৃষ্ণের প্রহসন সম্বন্ধে উহা হইতে বেশি কিছু বলিবার নাই বলিয়াই মনে করি। রাজকৃষ্ণ কাহিনীর রূপায়ণে এবং চরিত্রচিত্রণে তাঁহার পূর্ববর্তী ও পরবর্তী নাট্যকারদের অল্পসংখ্যক করিয়াছেন, কিন্তু ঐ অল্পসংখ্যক তাঁহার ঋণকেই প্রকট করিয়া তোলে। অন্তের নিকট হইতে উপাদান গ্রহণ

করিয়া তাহাকে আরো সুন্দর করিয়া নূতন কিছু গড়িয়া তুলিবার মতো প্রতিভা তাঁহার ছিল না। ‘টটকা টোটকা’ প্রহসনে রামনারায়ণ, মধুসূদন, দীনবন্ধু ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথের প্রভাব বর্তমান। বইখানি রামনারায়ণের ‘চন্দ্রদান’ ও ‘যেমন কর্ম তেমন ফল’, দীনবন্ধুর ‘নবীন তপস্বিনী’ প্রভৃতি রচনা স্মরণ করাইয়া দেয়। রাজকৃষ্ণের ‘আগমনী বিজয়া’ ও ‘দ্বাদশ গোপাল’ প্রহসন অমৃতলালের প্রথম প্রহসন ‘তিলতর্পণ’র আগেই রচিত হয়। কিন্তু উহার ভিত্তর মৌলিকত্ব কিছুই নাই। তাঁহার ‘লোভেন্দ্র গবেন্দ্র’, ‘বেলুনে বাঙ্গালী বিবি’, ‘জুজু’ প্রভৃতি প্রহসনে অমৃতলালের প্রভাব পড়িয়াছে। ‘লোভেন্দ্র গবেন্দ্র’ যে অমৃতলালের ‘বিবাহবিভ্রাট’ নাটকের প্রত্যক্ষ প্রভাবে রচিত হইয়াছিল, তাহা বুঝিতে এতটুকুও বিলম্ব হয় না। কস্তাদারগণ পিতাকে সর্বস্বাস্ত করিয়া বয়ের লোভী পিতার অর্থলাভ করিবার প্রচেষ্টা এবং তথাকথিত শিক্ষিত পুত্রের উচ্ছৃঙ্খলতা এবং অর্থের অপচয় করার বিষয় উভয় প্রহসনের অবলম্বন।

বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায় অভিনেতা-হিসাবে প্রভূত খ্যাতিলাভ করিয়া-ছিলেন। রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে ছিলেন বলিয়া তাঁহার অনেক নাটক ও প্রহসন মুদ্রিত এবং অভিনীত হইয়াছিল। ডাঃ স্নকুমার সেন মতাময় ঠিকই বলিয়াছেন—

‘এগুলির রচনায় কোনো বৈশিষ্ট্য নাই।’ ‘নাদাপেটা

বিহারীলাল  
চট্টোপাধ্যায়

হাঁদারাম’-ছদ্মনামে রচিত তাঁহার প্রহসন ‘আঁচাভুয়ার  
বোম্বাচাক’ রচনা-হিসাবে খোটেই উন্নত নয়। রামনারায়ণ

দীনবন্ধুর অনুসরণে ইহার মধ্যে সংলাপের ক্ষেত্রে কোথাও বা সংক্ষিপ্ত ছড়া, কোথাও বা দীর্ঘ অসার্থক অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রয়োগ আছে। হরিমোহন রায় (কর্মকার) যে গীতিকার প্রবর্তন করিলেন, নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় যে নাটক-রাসক সৃষ্টি করিলেন, তাহার আদর্শে গানের প্রাধান্য গ্রহণ করিয়া বিহারীলাল তাঁহার ‘আঁচাভুয়ার বোম্বাচাক’ নাটক রচনা করিলেন, কিন্তু উপকরণগুলি সামঞ্জস্য লাভ করিয়া সার্থক নাট্যসৃষ্টি হইতে পারে নাই। নাট্য-প্রহসনের মধ্যে গীতি ও ছড়ার প্রবেশে যে এক অভিনব ধরনের লঘুনাট্য-সৃষ্টির আয়োজন চলিতেছিল, তাহা আমরা বুঝিতে পারি। রবীন্দ্রনাথের ‘চিরকুমার সভা’র এই নূতন রীতির সার্থক রূপায়ণ হইয়াছে। বিহারীলালের নাটক-প্রহসনে বৈশিষ্ট্য বিশেষ কিছুই নাই, তবে তাঁহার ‘নববাহা’ বা ‘যুগমাহাত্ম্য’ প্রহসনখানি-সম্বন্ধে দুই একটি কথা বলিবার আছে। প্রহসনখানির আরম্ভ অনেকখানি ব্যঙ্গনাট্য বা Parodyর মতো। তৃতীয় দৃশ্যে শান্তিপুত্রের রাজপথে ব্যাঘ্রচর্মের কতুয়া গায়ে পাজাবী পাগড়ি মাথায় মহাদেবের, বেনারসী গাউন ও ব্রাক্জিকা-ক্যাপ-পরিহিতা,

ইয়ারিং-কানে ভগবতীর এবং তন্নী-স্বক্কে নন্দীর প্রবেশে বেশভূষার অসঙ্গতি উৎকট হাস্যরসের সৃষ্টি করিয়াছে। নাটকের কাহিনী খুব জটিল নয়, কিন্তু সংলাপ স্বচ্ছ, সহজ ও তীক্ষ্ণ। নাটকটিতে অমৃতলালের প্রভাব স্পষ্ট। অমৃতলালের মতো বিহারীলালও মিউনিসিপ্যালিটির দোষত্রুটির সমালোচনা করিয়াছেন। সংলাপে কোথাও কোথাও আক্রমণাত্মক মনোভাব প্রকাশ পাইলেও উহার ঋজুতা প্রশংসনীয়। কথ্যভাষার অল্পসংখ্য মাঝে মাঝে এত স্বাভাবিক হইয়াছে যে উহাতে একেবারে পাত্রপাত্রীর মুখের কথাই রঙ লাগিয়া গিয়াছে, সাহিত্যিকতার খাতিরে এতটুকুও কৃত্রিমতা প্রবেশ করে নাই, অথচ উহা একেবারে ঝরঝরে। অল্পকথার চরিত্রগুলির স্বরূপ কেমন বিশ্লেষিত হইয়াছে তাহার একটি উদাহরণ দিতেছি—‘নবরাসা’র ষষ্ঠ দৃশ্বে দ্বিতীয় স্ত্রীলোকটি বলিতেছে, “বতস্কণ আমরা অন্যরে থাকি ততস্কণই আমাদের আবর, একবার বাইরে বেরলে, আমাদের আর পায় কে? বাঁড়িনীর মতন থাকি দিয়ে পুরুষগুলোকে গুঁড়িয়ে ঠেলে দিয়ে বেড়িয়ে বেড়াই।” ধর্মের নামে, দেবতার নামে, পাণ্ডা পুরোহিতেরাই যে চাউল-কলা লুটিতেছে, অল্প-কথায় বিহারীলাল তাহা অতি সুন্দরভাবে প্রকাশ করিয়াছেন। ষষ্ঠম দৃশ্বে ভগবতী বলিতেছেন, “ঠাকুরপো, আজ তাই তুমি যে আমার বড় লজ্জা দিলে! এত রাত্রে এখন কোথায় কি পাই বল দেখি? ঘরে যা আমদানী আসে, হালবার পুজোরীতে আমার চোখেও দেখতে দেয় না, টেনে নিয়ে ঘরে পোরে। এ স্থানটি আমার অনেক দিনের প্রিয় বলে, মায়ার দায়ে কখন কখন এসে থাকি, কিন্তু এখানকার অত্যাচারে তিষ্ঠতে না পেরে, আবার পালিয়ে যাই। আমাদের গুঁড়িয়ে রেখে পাথুরে গাই করে তুলেছে। ক্রমাগত ছুয়ে ছুয়ে বাট দিয়ে রক্ত বার করে দেয়, কখনও ভক্তিতে এক আঁজলা গদা জল কি একমুঠো বেলপাতাও দেয় না।” বিহারীলাল বাক্যালীর ধর্মের নামে ভোগসি ও স্বার্থসিদ্ধির তীব্র প্রতিবাদ করিয়াছেন, কিন্তু তাহাতে ব্যক্তিগত বিষয় নাই।

অমৃতলালের সাময়িক কালের অন্ততম নাট্যকার উপেন্দ্রনাথ দাস। উপেন্দ্রনাথের ‘দাদা ও আমি’ গ্রন্থনখানি সাহিত্যিক সৃষ্টি-হিসাবে খুব উৎকৃষ্ট নয়, তবুও একদিক দিয়া গ্রন্থনখানির মূল্য আছে। রবীন্দ্রনাথের চিরকুমার-সভার অনেকখানি পূর্বাভাস নাটকটির মধ্যে আছে। ‘চিরকুমার-সভা’র সভাগণ কোনোদিন বিবাহ করিবেন না বলিয়া নারীর সম্পর্ক একেবারে এড়াইয়া চলিতেন। শেষ পর্যন্ত দুইজন নারীর সাহচর্যে ও তাহাদের কোশলে ইহারা বিবাহ করিতে বাধ্য হন। রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন,



চিরকুমার-সভার এই সভা দুইটি যে নারী-সংস্পর্শ এড়াইয়া চলিতেন, তাহার কারণ নারী-সম্বন্ধে একটি বাসনা-সংস্কার উদ্ভাদের অন্তরে স্তূপ ছিল। নারীর প্রত্যক্ষ সংস্পর্শে আসিলে সেই স্তূপ বাসনা সক্রিয় হইয়া উঠিল। নারী-ভীত পুরুষদ্বয়ের মন সম্পূর্ণভাবে অধিকার করিয়া ফেলিল রমণীর ধ্যান ও ধারণা। রবীন্দ্রনাথের এই নাটকের দ্বন্দ্ব মনের বাহিরের ঘটনার নহে, তাই ঘটনার জটিলতা অপেক্ষা মনস্তত্ত্বের বিশ্লেষণ নাটকে প্রাধান্য পাইয়াছে। সংলাপে লাগিয়াছে রবীন্দ্রনাথের কবি-প্রতিভার স্পর্শ। উপেন্দ্রনাথের ‘দাদা ও আমি’ গ্রন্থসনেও ধীরে ধীরে ও অনন্ত দুই ভাই কলাগণী ঘটকীর প্রচেষ্টায় তরঙ্গিণী ও চাকুহাসিনীর সঙ্গে প্রেমাসক্ত হইল এবং চাকুহাসিনী ছোট ভাই অনন্তকে এবং তরঙ্গিণী বড় ভাই ধীরেন্দ্রকে বিবাহ করিল। চিরকুমার-সভার মতো এখানেও দুইজন নারী ছদ্মবেশ ধারণ করিয়া দুইটি পুরুষের মনে নারী-বাসনা জাগাইতেছে। পুরুষ দুইটি স্বরণ-মনন-অনুধ্যানের মাধ্যমে নারীদের প্রতি আকৃষ্ট হইয়া শেষ পর্যন্ত প্রেমে ডুবিয়া যাইতেছে। ‘দাদা ও আমি’ নাটকেও ঘটনার বহিঃস্থ সংঘাত গোপন; কাহিনীর গতি মধুর। জটিলতার সবটুকুই মনস্তাত্ত্বিক। স্তূতরাং ‘দাদা ও আমি’ গ্রন্থসনখানি ‘চিরকুমার-সভার’ অগ্রদূত। তাই বাংলা গ্রন্থসন-সাহিত্যের ইতিহাস-রচনায় ‘দাদা ও আমি’ গ্রন্থসনের মূল্য আছে।

বাংলার সর্বাধিক লক্ষ্যপ্রতিষ্ঠ নট ও নাট্যকার মহাকবি গিরিশচন্দ্র ঘোষ। তাঁহাকে বাদ দিয়া বাংলা নাট্যসাহিত্যের আলোচনা করিতে গেলে শিবহীন যজ্ঞ করার মতোই হইবে। ‘বাংলাসাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থে গিরিশচন্দ্রের নাট্যপ্রতিভা-সম্বন্ধে যথাসাধ্য আলোচনা করিয়াছি। গিরিশচন্দ্র ঘোষ বর্তমান গ্রন্থের আলোচ্য মুখ্যতঃ গ্রন্থসন। গ্রন্থসন-রচনায় গিরিশচন্দ্র বিশেষ মৌলিক দৃষ্ট দোষাইতে পারেন নাই। অবশ্য ইহাতে গিরিশচন্দ্রের অগৌরবের কিছুই নাই। বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ কেন বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকার হন নাই এই প্রশ্ন নিশ্চয়ই কেহ করিবেন না। কারণ, একই সাহিত্যিকের সাহিত্যের সমস্ত শাখায় প্রতিভার সমান প্রকাশ নাও হইতে পারে। ‘জনা’, ‘প্রফুল্ল’, ‘বিলম্বদল’ প্রভৃতি নাটক-রচনায় জ্ঞাত গিরিশচন্দ্র বাংলা সাহিত্যে অমর হইয়া আছেন এবং থাকিবেনও। তাই গ্রন্থসন-রচনায় গিরিশচন্দ্র দক্ষতা বা মৌলিকতার পরিচয় না দিতে পারিলেও আপত্তির কিছুই নাই।

গিরিশচন্দ্র কয়েকখানি গ্রন্থসন ও পঞ্চরং বা রঙ্গনাট্য রচনা করিয়াছিলেন। তাহার মধ্যে ‘আবু হোসেন’, ‘আলাদিন’ প্রভৃতি জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল। তবে অনেক সময়ে জনপ্রিয়তা দিয়া সাহিত্যের চিরন্তন মূল্য বিচার করা যায় না।

গিরিশচন্দ্রের রচনার তালিকা প্রণয়ন করা আমার উদ্দেশ্য নয়, সুতরাং তাঁহার রচিত প্রহসন, পঞ্চরঙ প্রভৃতির নামোল্লেখে বিরত রহিলাম।

গিরিশচন্দ্র শ্রেষ্ঠ প্রহসন রচনা করিতে পারেন নাই সত্য, কিন্তু হান্তরস-সৃষ্টিতে তাঁহার দক্ষতা খুব কম ছিল না। তাঁহার সৃষ্ট ‘বিদূষক’, ‘কণ্ঠকী’ প্রভৃতি চরিত্র বেশ আকর্ষণীয়ই হইয়াছে। নিয়ন্ত্রকের চরিত্রের মাধ্যমে হান্তরস-পরিবেশনের ক্ষমতাও তাঁহার অসাধারণ ছিল। ‘জনা’ ও ‘পাণ্ডব-গৌরব’ নাটকের বিদূষক, কণ্ঠকী প্রভৃতি চরিত্রের আলোচনা করিয়া গিরিশচন্দ্রের হান্তরস-পরিবেশন-ক্ষমতার পরিচয় দিতে চেষ্টা করিব।

‘জনা’ নাটকের বিদূষক-চরিত্র বাংলা সাহিত্যের অমূল্য রত্ন। বিদূষক-চরিত্র অবশ্য বাংলা নাটকে মৌলিক সৃষ্টি নয়। এই চরিত্রটি সংস্কৃত সাহিত্য হইতে উত্তরাধিকারস্বত্বে বাংলা সাহিত্যে প্রবেশ করিয়াছে, কিন্তু গিরিশচন্দ্রের হাতে তাহার পরিবর্তন হইয়াছে অনেকখানি। সংস্কৃত জনার বিদূষক চরিত্র

নাটকের বিদূষক প্রায়শঃ মূর্খ উদর-পরায়ণ ব্রাহ্মণ—ব্রাহ্মণ-বংশের ‘ডুগুড’। তাহার বসিকতা প্রধানতঃ ভোজনবিষয়ক। বড় জোর এই ব্রাহ্মণটি দাসী-চাকরাণীদের সঙ্গে রহস্য করিয়া প্রাকৃতজ্ঞানোচিতভাবে প্রাকৃত ভাষায় দুই-একটি গালাগালি করিয়াছে। ‘কপূরমঞ্জরী’ প্রভৃতি নাটকে ইহার নিদর্শন মিলিবে। কোন কোন নাটকে ভুলের মধ্য দিয়া গোপন রহস্য প্রকাশ করিয়া এই মূর্খটি নাট্যকাহিনী জটিল করিয়া ফেলিয়াছে। তবে বিদূষক চরিত্রের মহৎ গুণ আমরা দেখিয়াছি। কৃতজ্ঞতা, বন্ধুপ্রীতি এবং আশ্রয়দাতার উপকার করিবার বাসনা বিদূষকের সহজাত ধর্ম। রাজার উৎসবে, বাসনে বিশ্বস্ত বন্ধু সে ; রাজাকে আনন্দিত রাখিবার, তাঁহার অন্তরের বিষণ্ণতা দূর করিবার, সমস্ত চেষ্টা সে করে। বিদূষক-চরিত্রের এই গুণের চরম বিকাশ হইয়াছে ‘মুচ্ছকটিক’-নাটকে।

মুচ্ছকটিকের বিদূষক-চরিত্র সমগ্র সংস্কৃত সাহিত্যে অভিনব। এই চরিত্রটি বাস্তবতা ও মানবিক আবেদনের দিক দিয়া সংস্কৃত সাহিত্যের গতানুগতিকতা

ভঙ্গ করিয়াছে। বিদূষক এখানে হান্তরসের অবতারণা করে না, নায়ক চারুদত্তের বন্ধু সে, ‘অত্যাগসহনো বন্ধুঃ।’ চারুদত্তের বিপদের দিনে সে তাহাকে ত্যাগ করিয়া যায় না, অন্তের বাড়ীতে ব্রাহ্মণভোজনের নিমন্ত্রণ রক্ষা করিতেও তাহার আপত্তি। কেহ কিছু না বলিলেও সে মনে মনে জানে প্রভুর গৃহে অন্ন নাই বলিয়াই সে আজ অন্তের অন্ন স্তুতিবারণ করিতে চলিয়াছে।

১৮ নং  
বিদূষক-চরিত্র

রদনিকার অপমানকে সে প্রভুর অপমান বলিয়াই গণ্য করে। সংস্কৃত নাটকের নায়কগণ বিদূষককে প্রায়ই ‘সখা’ বলিয়া সম্বোধন করেন। প্রায় ক্ষেত্রেই ঐ সম্বোধন নিত্যন্ত দয়াপ্রসূত। মৃচ্ছকটিকের বিদূষক কিন্তু চারুদত্তের সত্যকারের ‘সখা’—‘সমপ্রাণঃ সখা মতঃ।’ চারুদত্তের প্রাণের সহিত এই ব্রাহ্মণের প্রাণের সম্বন্ধ, তাই চারুদত্তের বিপদের দিনে সে হাসিতে পারে না। বিভিন্ন ভোক্ত্যবস্তু-সম্বন্ধে সঙ্গত-অসঙ্গত কল্পনা করিয়া বাক্য, কার্য ও চিন্তা দ্বিত অর্থাৎ বিকৃত করিয়া সে অসঙ্গতিজনিত হাস্যরস সৃষ্টি করে না। সুতরাং ‘মৈত্রেয়’ নামে বিদূষক, কিন্তু কার্যে মৈত্রেয় বা মিত্র-বংশসম্ভূত। নাটকে সে তাই একটি গোণ পার্শ্বচরিত্র নহে, তাহাকে বাদ দিয়া চারুদত্তের কল্পনা অসম্ভব। এই নিত্যসঙ্গী সমপ্রাণ, কারুণ্যপূর্ণ, দৃঢ়চরিত্র, প্রভুভক্ত, আত্মমর্যাদা-সচেতন ব্রাহ্মণটি আদৌ মহাব্রাহ্মণ নহেন, মহান্ ব্রাহ্মণ। বিদূষক-চরিত্রের বিবর্তনে ‘মৃচ্ছকটিক’-রচয়িতা যে উচ্চ প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, সমগ্র সংস্কৃত সাহিত্যে তাহার তুলনা নাই।

গিরিশচন্দ্র মৃচ্ছকটিকের দ্বারা প্রত্যক্ষভাবে প্রভাবান্বিত হইয়াছেন কিনা জানি না। হয়তো হন নাই, কারণ, কোনো শক্তিসমান সাহিত্যিকই অস্ত্রের রচনাকে আদর্শরূপে সম্মুখে উপস্থাপিত রাখিয়া অবিকল তাহার অনুকরণ করেন না। তবে গিরিশচন্দ্রের ‘জনা’-নাটকের বিদূষক মৃচ্ছকটিকের এই মৈত্রেয়-জাতীয় চরিত্র। জনার বিদূষকচরিত্র-রূপায়ণে গিরিশচন্দ্র নিজের ধারণা, ভাবনা ও বিশ্বাসের উপর নির্ভর করিয়া আরও অনেকদূর অগ্রসর হইয়াছেন। তাঁহার দীক্ষাগুরু পরমপুরুষ শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণদেবের জীবনাদর্শ শুধু যে গিরিশচন্দ্রের অশান্ত জীবনে শান্তির মন্ডাকিনী-ধারা প্রবাহিত করিয়াছিল, তাহাই নহে, গিরিশচন্দ্রের সাহিত্যের উপরও অমোঘ প্রভাব রাখিয়া গিয়াছে, বিবমদল প্রভৃতি নাটক তাহার ফল। জনার বিদূষক-চরিত্রে শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণদেবের প্রভাব পড়িয়াছে।

চরিত্রটির বিস্তৃত আলোচনা করিয়া আমার বক্তব্য পরিষ্কার করিতেছি—

নাটকের প্রথম অঙ্ক, প্রথম গর্তাঙ্কেই আমরা বিদূষকের সাক্ষাৎ পাইতেছি। সাহিত্যতীর্থী আজ আনন্দে পরিপূর্ণ, অগ্নিদেব প্রসন্ন হইয়া রাজা, রাণী, রাজপুত্র সকলকেই মনোমত বরদান করিয়াছেন, অদূর ভবিষ্যতে সকলের অতীষ্ট পূর্ণ হইবে। তাই বর পাইয়া সকলেই আনন্দে প্রস্থান করিল, কিন্তু বিদূষক নড়িল না। কারণ, মূনির মতো দূরদর্শী এই ব্রাহ্মণ। রাজপুত্রীতে ‘হরি নিয়ে ছড়াছড়ি’ তাহার মোটেই ভাল লাগে নাই। হরি কলতরু।

তিনি ভক্তবাহাদুরপুৰ্ণকারী, তাঁহার শরণ লইলে মানুষ সর্বপ্রকার বিপদ-আপদ হইতে ত্রাণ পায়। কিন্তু এই ব্রাহ্মণ হরিকে অন্তভাবে চিনিয়াছে, ‘হরি’ প্রকৃতভাবে ‘হরণকারী’। তিনি ভক্তের জীবন-মান-ধন জনার বিদূষক-চরিত্র সমস্তই হরণ করেন, সর্বনাশ তাঁহার সঙ্গে সঙ্গে ফিরে। পুরাণ-ইতিহাসে ইহার উদাহরণের অভাব নাই। “পাথর চাপালেন মা-বাপের বুকে, তারপর বুলাবনে বুকে গোপ-গোপিনীর হাড়ির হাল, যশোদা মাগী নাকাল, অবোধ রাখাল কেনে সারা, নন্দ মিন্দে দিশেহারা! আর রাধা? তাঁর কঁাদা সার, একশ’ বছর দেখলেন আঁধার, এদিকে দয়াময় হরি যমুনা পার, কান দেন না কথায় কার, যেন কাকুর কখনও ধারেন না ধার” হরি শুধু সর্বনাশই করেন না, তিনি নির্মম নিষ্ঠুর, বিপদের সময়ে তাঁহাকে খুঁজিয়াই পাওয়া যায় না।

বিদূষকের চরিত্রে হান্তরসের উপাদান কোথায়? যখন পরিস্থিতিও পরিবেশের মধ্যে অমঙ্গল বা বিপদ-আপদের কোনো লক্ষণই দেখা বাইতেছে না, তখন এই ব্রাহ্মণটি অকারণ একটা ভীতির কল্পনা করিতেছে। স্তম্ভরায় তাহার এই অসঙ্গত কল্পনার জন্ত আমরা না হাসিয়া পারি না। যাহার পবিত্র নাম শ্ররণ-মাত্র মহাবিপদ দূরীভূত হয়, সেই শ্রীহরির নামমাত্রেরি বিদূষক সর্বনাশ কল্পনা করিতেছে। কিন্তু বিদূষক মূর্থ নয়, দূর্বলও মনীষী। শ্রীমধুসূদনের চরম কৃপার ফলপ্রাপ্তির পূর্বে যেটুকু হুঃখ-কষ্ট-বেদনায়জ্ঞা উপভোগ করিতে হয়, সেটুকু তো অস্বীকার করিবার উপায় নাই। ‘যে হয় তোমার অহুগত, তারে কঁাদাও অবিরত।’ শ্রীহরি-সম্বন্ধে এই উক্তি যে বর্ণে বর্ণে সত্য। তাই বিদূষকের হান্তকর অসঙ্গত উক্তির পশ্চাতে গভীর গভীর জীবনবোধ বিরাজমান। তাহার উক্তিগুলি humour-এর উদাহরণ; তবল হাসির নয়। চরিত্রটিই humour-এর উৎকৃষ্ট উদাহরণ। অসঙ্গতি বিদূষকের বাক্য নয়। অগ্রকে ভুলাইবার জন্ত বৃদ্ধি করিয়া সে এই অসঙ্গত বাক্যগুলি উচ্চারণ করিতেছে না। সে যাহা বলে, তাহা বিশ্বাস করে। তাই নিজে সে ভুলক্রমে শ্রীহরির নাম মুখে আনে না। কারণ, তাহার বিশ্বাস, ডাকিলে শ্রীকৃষ্ণ মুক্তিদান করিবার জন্ত আসিয়া উপস্থিত হইবেন। ‘বিশ্বাসে মিলায় কৃষ্ণ’ বাক্যটি এই বিদূষকের চরিত্রে প্রমাণিত হইতেছে। শ্রীরামকৃষ্ণকে দেখিয়া গিরিশচন্দ্রে বৃষ্টিমাছিলেন যে মহামানবগণ ‘normally abnormal এবং abnormally normal,’ সাধারণ মানুষের সঙ্গে আচারে-ব্যবহারে, কথায় বার্তায়, চালচলনে তাঁহাদের এতটুকুও মিল নাই। কিন্তু সাধারণ সংসারী মানুষ বুদ্ধিমান সাজিতে গিয়া

জগৎ ও জীবনের ব্যাপারে প্রায়ই ভুল করিয়া বসে, সে যাহা চায়, তাহা ভুল করিয়া চায়, বিধাতার স্বতঃস্ফূর্ত করণার দান-হিসাবে সে যাহা পায়, তাহা চায় না। মহাকাবি শেলীর কথায় বলিতে গেলে “We look before and after and pine for what is not”—মহামানবগণ এইরূপ বুদ্ধিমান-বোকা সাজেন না। সাধারণ মানুষের সঙ্গে তাঁহাদের চলা-বলার মিল না থাকিলেও চরমে কিন্তু তাঁহারা ই পরম সত্যের অধিকারী হন। দক্ষিণেশ্বরের যে পূজারী ব্রাহ্মণকে লোকে পাগল বলিয়া উপহাস করিয়াছে, যিনি শিশুর মত সরল, সাধারণের চক্ষে চলন যাহার বোকার মতো, গিরিশচন্দ্র তাঁহার মধ্যে ভগবানের আবির্ভাব লক্ষ্য করিয়াছিলেন। পাশ্চাত্য বিজ্ঞান-দর্শন অবিশ্বাস ও সন্দেহ আনিয়া একদিকে যেমন তরুণ বাঙ্গালী যুবকদের মনে সত্যাকারের জিজ্ঞাসা জাগাইয়াছে এবং তাহাদিগকে কুসংস্কার হইতে মুক্ত করিয়া জ্ঞানের সন্ধানে অভিযাত্রী করিয়াছে, অত্ৰদিকে তেমনি তাহাদিগকে জ্ঞানান্বেষণের অসমাহিত অন্ধকারে গোলক ধাঁধার মধ্যে ঠেলিয়া দিয়া অশান্ত, বিভ্রান্ত ও বিক্ষিপ্তচিত্ত করিয়াছে অনেকখানি। এই জিজ্ঞাসা জ্ঞানের পিপাসা বাড়াইয়া তুলিয়াছে, কিন্তু পূর্ণপ্রাপ্তি বা তৃপ্তির সুখ পান করাইতে পারে নাই এতটুকুও। এই সর্বৈজিয়দাহকর অশান্ত জ্ঞান-পিপাসা এবং সত্যাত্মসন্ধানের উদগ্র কামনা মূর্ত দেখি উনবিংশ শতকের একটি যুবকের মধ্যে, তিনি নরেন্দ্রনাথ দত্ত। হনুমানকে দেখিবার জন্ত তিনি বাল্যে সারারাত্রি জাগিয়া কলাবাগানে ঘুরিয়া মরিয়াছেন। যৌবনে তীব্র জ্ঞানপিপাসা তাঁহাকে উন্মাদ করিয়াছে। প্রাচ্য-পাশ্চাত্য-দর্শনের সমুদ্র মহন করিয়াও তিনি ব্রহ্মের ‘ব’ পর্যন্ত খুঁজিয়া পাইলেন না। তারপর একদিন শীতের গভীর রাত্রে গঙ্গায় ঝাঁপাইয়া পড়িয়া গঙ্গার উপর ভাসমান নৌকাবন্ধে ধ্যানমগ্ন মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথকে চমকিত করিলেন। মহর্ষি তরুণ যুবকের চক্ষে জ্ঞান-পিপাসার চরম তীব্রতা লক্ষ্য করিয়া তাঁহাকে ত্রিপুরামকুষের নিকট উপস্থিত হইবার উপদেশ দিলেন। ভগবান ত্রিপুরামকুষ উনবিংশ শতকে পাশ্চাত্য জ্ঞান-বিজ্ঞানানুশীলনের মূর্ত প্রতীবাদ, অথচ তাঁহার মত জ্ঞানী বিজ্ঞানী কে? মহামতি ক্যান্ট হইতে আরম্ভ করিয়া পাশ্চাত্য-দর্শনে একটা কথা বড় হইয়া উঠিয়াছিল, কোন কিছুকে নিঃসন্দেহে গ্রহণ করিও না। যুক্তিতর্ক জ্ঞানের দ্বারা বিশ্লেষণ করিয়া বুঝিও। এমন কি, ভগবানকেও সরল বিশ্বাসে মানিয়া লইও না। যদি সারাজীবনে তাঁহাকে জানিতে না পার, তাহা হইলে জন্ম ঈর্ষার্ট মিলের মতো বলিও,—“I believe in God if there be God for the salvation of my soul

if there be soul. “যদি আত্মা থাকে, তবে তাহার মুক্তির জন্য যদি ভগবান থাকেন, তাঁহাকে বিশ্বাস করি।” সন্দেহ কতখানি তীব্র হইলে মনীষী মানব যত্নমুহূর্তে এই ধরনের উক্তি করিতে পারেন। বাঙালী বখন গীতা-ভাগবত ছাড়িয়া মিল্-বেছাম পড়িতেছে, সেই সময়ে পাশ্চাত্য বিজ্ঞান সম্পূর্ণ অনভিজ্ঞ একটি ক্যাপাটে ব্রাহ্মণ পূজার নৈবেদ্য লইয়া মাকে নিজহাতে খাওয়াইতেছেন, মাটার দেবতাকে জীবন্ত জ্ঞান করিয়া তাঁহার সহিত মান-অভিমান করিতেছেন। অসীম নিরাকার বিশ্বব্যাপী ঈশ্বরকে মাছবের মতো সাকার-রূপে দর্শন করিতেছেন এবং দেখাইতে চাহিতেছেন। এই ব্যক্তিটি উনবিংশ শতকের বাংলার তীব্র প্রতিবাদ নন কি? ইনিই তো normally abnormal. পাশ্চাত্য দর্শনের পরিপূর্ণ জ্ঞান লইয়া পণ্ডিত নরেন্দ্রনাথ যখন তাঁহার সামনে দাঁড়াইলেন, তখন রামকৃষ্ণ তাঁহাকে বুঝাইয়াছিলেন ‘বিশ্বাস কর’, এই অলৌকিক সরল বিশ্বাসই তাঁহার বিশ্ববিজয়-মন্ত্র, স্তত্রাং তিনি ‘abnormally normal’। ‘আঁধারে আবৃত ঘন সংশয়’ যখন বিশ্বগ্রাস করে, তখন ‘তারি মাঝখানে সংশয়াতীত প্রত্যয়’ বাস করে, ‘তর্কের ঝড় বাক্যের ধূলি’ তাহাকে এতটুকুও স্নান করিতে পারে না। গিরিশচন্দ্র রামকৃষ্ণদেবের মধ্যে এই সরল দিব্য বিশ্বাসের যে মূর্তি লক্ষ্য করিয়াছিলেন, তাহাই তিনি বিদ্বক-জাতীয় চরিত্রে আরোপ করিয়াছেন। বিদ্বকের সরল বিশ্বাস রামকৃষ্ণদেবের বিশ্বাস, ইহাকে যুক্তি দিয়া বিশ্লেষণ করা যাইবে না।

বিদ্বকের চরিত্রে হান্তরসের যোগানও যথেষ্টই আছে। জনার বিদ্বক এতটুকুও বোকা বা মূর্থ নয়, তাহার প্রত্যেকটি কথা পরম বুদ্ধিমানের উক্তি, বোকা সে শুধু তাহার সরল বিশ্বাসে। যুক্তিহীন ভগবদ্বিশ্বাস আমাদের ব্যাবহারিক বুদ্ধিতে যদি বোকামির পরিচায়ক হয়, তবেই এই বিদ্বক বোকা। নহিলে তাহার মতো বুদ্ধিমান কে? অগ্নিদেবের আলীবারদরূপ অভিষাপের ভয়াবহ পরিণাম সে বুঝিয়া ফেলিয়াছে। কিন্তু সে অকৃতজ্ঞ নয়, রাজার কল্যাণকামনা সে করে। লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, এই ব্রাহ্মণ মুক্তি চায় না। তবে কি সে দেহাত্মবাদী? সে কি চার্বাকপন্থী? তাহাও নয়। তাহার সরল বিশ্বাস, ভগবানকে একবার ডাকিলেই তিনি দয়া করিয়া আসিবেন। স্তত্রাং মুক্তি তো তাহার করায়ত্ত, তাই যতদিন পারা যায়, জীবনটাকে ভোগ করিয়া লওয়া যাক। রাজা নীলধ্বজও যাহাতে সপরিবার কিছুদিন মর্ত্য-ভূমিতে বাস করিয়া ঐহিক সুখ ভোগ করিতে পারেন, বিদ্বক তাহাই চায়, কিন্তু জামাতা অগ্নিদেব বর দান করিয়া রাজপরিবারের তবলীলা সাজ করিবার

ব্যবস্থা করিতেছেন, ইহা বিদুষক সহ করিতে পারে না। ভক্ত রামপ্রসাদ যখন মায়ের প্রতি অভিমান-বশে তাহাকে গালাগালি করেন, তখনও অভিমানের রূঢ় বাক্যগুলির মধ্য দিয়া ভক্তহৃদয়ের অসীম শ্রদ্ধা উৎসারিত হয়, তাই কটুক্তিগুলিও ব্যাজস্বত্বের মতো শুনার, বিদুষকের উক্তিগুলিও তজ্রপ। বিদুষক যখন বলে ‘য়ে ফেয়ে তাঁর আশে, দয়াময় হরি তার নাকে আগে ঝামা ঘবে’—তখন মনে হয়, কোন ব্যক্তি নিতান্ত আপনজনের প্রতি অভিমান করিয়া তাহার ভালবাসা আরো বেশী পাইবার জন্য আঘাত করিতেছে। আবার ব্যঙ্গোক্তি, শ্লেষ-বাক্য-প্রয়োগে বিদুষক অধিতীয়। অগ্নিদেবকে বিদুষক বলিতেছে—“তোমার সাতগুটি তো স্থান পাক, তোমার দেবলোক উদ্ধার হ’য়ে যাক। হতাশন! নির্বাণ হ’য়ে পরম শান্তি লাভ কর,—আমাদের উপর জ্বলুম কেন?” কয়েকটি দৃষ্টি দিয়া এই উক্তিটির গুরুত্ব বিচার করিতে হইবে। প্রথম কথা ইহা ব্যঙ্গোক্তি। স্বর্গলাভের বাসনা দেবতার নয়, মানবের, দেবতাকে উদ্ধার পাইতে বলা আর না বলা একই কথা। হতাশন অগ্নির ‘জ্বলন’ই ধর্ম বা অস্তিত্ব, তাহাকে নির্বাণ লাভ করিতে বলার অর্থ তীব্র ব্যঙ্গ করা। কিন্তু উক্তিটিকে সাধারণ ব্যঙ্গ-হিসাবে গ্রহণ করিলে চলিবে না, ইহার ভিতর একটা গভীর হিউমার প্রচ্ছন্ন আছে। এই উক্তিটির মধ্যে ধূলির ধরণীর সম্ভান মাতৃষ বিদুষকের মর্ত্যপ্রীতির গভীর অভিব্যক্তি হইয়াছে। পৃথিবীর মমতা এমন যে, স্বর্গের লোভে মুক্তির লোভেও মাতৃষ ইহাকে ত্যাগ করিতে চায় না, বাহারা চায় তাহারা দেবতা, মর্ত্যমানবের সঙ্গে তাহাদের অন্তরের যোগাযোগ নাই। তাই দেবলোক উদ্ধার পায় পাক, মর্ত্যের মানব বিদুষক উদ্ধার পাইতে চায় না। ‘নির্বাণ’-শব্দের মধ্যেও তাই শ্লেষ রহিয়াছে মনে হয়। নির্বাণ-অর্থ এখানে শুধু নিবিয়া যাওয়া নয়। বাসনা-বিনির্মুক্ত কৈবল্য-অবস্থার প্রতি শ্লেষ করিয়া বলা হইয়াছে। সাধারণ মানবের স্বাভাবিক আকাঙ্ক্ষা নির্বাণ নয়, সাধারণ মাতৃষের উপর জ্বলুম করিয়া উহা চাপাইয়া দেওয়া হইতেছে।

আবার নিছক হালকা তামাসার ভাষাও এই বিদুষকের আছে। অগ্নিকে সে বলিতেছে, “আমি বাবুনের ছেলে, হোম করতে তোমায় আবাহন করতে ঘিয়ের বদলে জল ঢেলে দেবো।”

বিদুষক বোকা নয়, বরং অনেকের চেয়ে বেশি বুদ্ধিমান। প্রথম অঙ্ক, চতুর্থ গর্তাঙ্ক। প্রবীর মায়ের নিকট আসিয়াছে যাহাতে মাতা পাণ্ডবের বজ্রাশ্ব কিরাইয়া দিতে না বলেন। বিদুষক রাজাকে সতর্ক করিতেছে, “এই যে মায়-

পোরে একজ 'হ'য়েছেন। নিশ্চয় দামোদর আসছেন, সন্দেহ নাই; অগ্নি-দেবতার বর কি আর বিফল হয়? মনে করছ রাজা, রাণী-ঠাকরুণ বোঝাবেন; উনি না ঢাল-খাড়া ধরে রণাঙ্গনা হয়ে দাঁড়ান।” কিন্তু রাণীর সামনে রাজাকে নিষেধ করিলে আরো বেগী অনর্থ হইবে মনে করিয়া বুদ্ধিমান বিদূষক ভাবিতেছে, “থাকি চেপে বসি নিস্তার আছে রাজার কোপে।” কিন্তু রাজার কল্যাণকামী বিদূষক যথাসময়ে চুপ করিয়া থাকিতে পারিল না। জনা ও প্রবীর চলিয়া গেলে রাজাকে একাকী পাইয়া বিদূষক বলিল, “আর কি মন্ত্রণা? যদি ভালই চাও, ঘোড়া নিয়ে ফিরিয়ে দাও।”

রাজা নীলধ্বজ দুর্বলচিত্ত। শ্রীকৃষ্ণের বিরুদ্ধে যুদ্ধ করিতে যেমন তাঁহার ইচ্ছা নাই, তেমনি রাণীর কথা অমান্ত করিবার সাহসও তাঁহার নাই। তাই তিনি দুর্বলের সহজ রাস্তাটি বাছিয়া লইলেন,—‘বিপদে কাণ্ডারী শ্রীহরির শরণ করি।’ ‘নায়মাত্মা বলহীনেন লভ্যঃ,’ ভগবান্ দুর্বলের লভ্য নহেন, এই কথাটির ধারে-কাছেও বিদূষক গেল না। কিন্তু সে যাহা বলিল, তাহার মর্মার্থ শেষ পর্যন্ত ঐরূপই দাঁড়ায়। “অমন কাজ কদাচ করবেন না, মহারাজ।…… রূপাময় হরিকে ডেকে ঐহিকের ভাল কাকুর কখনো হয়নি।” বিদূষকের এই উক্তি দিয়া কিন্তু একথা বুঝায় না যে, বিদূষক একান্তভাবে ঐহিকতাবাদী। বিদূষকের জীবনদর্শন হইল এই যে—যতদিন পায় যায় ইহজীবনের আনন্দ ভোগ করিয়া লওয়া যাক। মৃত্যু মাঝার চুল ধরিয়া বলিয়া আছে মনে করিয়া ধর্মচরণের উপদেশ যে মহামানবেরা দিয়াছেন, বিদূষক তাঁহাদের মতো হিসাবী বা সাবধানী ভক্তের দলভুক্ত নয়। পরকাল-সম্বন্ধে তাহার ভীতি বা কৌতূহল কোনদিনই নাই, থাকিলে সে পরকাল-সম্বন্ধে ব্যঙ্গ করিয়া বলিতে পারিত না, “কি জানি বাবা, কে কখন বৈকুণ্ঠ থেকে রথ আনছে, চতুর্ভুজ হলে পাশ ফিরে শুতে পারব না।” উক্তিটি বিদূষকের সহজ, সমৃদ্ধ, কৌতুকহাস্তের উদাহরণ।

রাজপুরীর সর্বনাশ রোধ করিবার সক্রিয় চেষ্টাও এই বিদূষক করিয়াছে। দ্বিতীয় অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে গজারক্ষকদের দিয়া ঘোড়া চুরি করানোর প্রচেষ্টা যতই হান্তোদ্দীপক হউক না কেন, উহাকে মধুর করিয়াছে প্রতিপালকের জ্ঞাত বিদূষকের হিতাকাঙ্ক্ষা। এই দৃশ্বে বিদূষকের স্বেষাত্মক বাক্যগুলি হাস্যরস ভালই জমাইয়াছে।

চতুর্থ অঙ্ক, দ্বিতীয় গর্তাঙ্কে বিদূষকে আমরা যে মুর্তিতে দেখিতে পাই, তাহাতে আমরা শুধু হাসিতে পারি না, ইহার আচরণে আমাদের একটু



গম্ভীরভাবে ভাবাইয়া তোলে। এই ব্রাহ্মণ সতাই বিশ্বাস করে যে শ্রীকৃষ্ণ সমস্ত ঐহিক অনর্থের মূল। তাই ইতুর্ভাড়া হইতে আরম্ভ করিয়া শালগ্রাম-শিলা পর্যন্ত সে পুকুরের জলে নিক্ষেপ করিতেছে। পঞ্চম অঙ্ক, প্রথম দৃশ্যে বিদূষক চোখে কাপড় বাঁধিয়া বসিয়া আছে, পাছে শ্রীকৃষ্ণ কখনও তাহার সামনে আসিয়া উপস্থিত হন। তাহার এই বিশ্বাসের পুরস্কার-স্বরূপ শ্রীকৃষ্ণ শ্রীরাধিকাসহ তাহাকে দেখা দিলেন। সরল বিশ্বাসের জয় হইল।

বিদূষক বা বিদূষক-জাতীয় চরিত্র-সম্বন্ধে একটি বড় প্রশ্ন আমাদের রহিয়া যায়। এই চরিত্রগুলির নাট্যোপযোগিতা কতখানি? জনা-নাটকের ঘটনার ক্রমবিকাশে বিদূষক-চরিত্রের অপরিস্রবতা আমরা অবশ্যই স্বীকার করিব। প্রথম অঙ্ক, প্রথম গর্তাঙ্কে নাটকের পরিণতির আভাস এই চরিত্রটি বহন করিয়া

আনে। নাটকের ঘটনার মোড় ঘুরাইবার জন্ত ঘোড়া-  
 জনার বিদূষক-  
 চরিত্রের বিশ্লেষণ চরিত্রের চেষ্টা করিয়া চরিত্রটি কাহিনীবিশ্বাসে সত্যকারের  
 সক্রিয় অংশ গ্রহণ করিয়াছে। কিন্তু ইহার পর এই

চরিত্রের নাটকীয় প্রয়োজনীয়তা আর বিশেষ কিছুই নাই। নাট্যকার নাটকে বিদূষক-চরিত্রের যে পরিণতি দেখাইয়াছেন, তাহার সহিত মূল কাহিনীর ক্রমবিকাশের কোন সম্পর্ক নাই। মহাপুরুষ-চরিত্রের একটি বিশেষ আদর্শ-প্রচারের জন্তই যে তিনি নাটকে এই ধরনের চরিত্রের অবতারণা করিয়াছেন, তাহা স্পষ্টই বুঝা যায়। সুতরাং এই জাতীয় চরিত্র যতই আকর্ষণীয় হউক না কেন, নাটকীয় চরিত্র-হিসাবে উহারা যে সম্পূর্ণ সার্থক হয় নাই, অর্থাৎ অনেকখানি অসার্থক হইয়াছে ইহা সত্য।

পাণ্ডবগৌরব নাটকের ‘কঙ্কু’ও এই ধরনের সরলবিশ্বাসী, সাদাসিধে চলনের মহাপুরুষ-চরিত্র। এই চরিত্রের উপর রামকৃষ্ণদেবের প্রভাব আরো  
 অনেকখানি স্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে। একটি উদাহরণ দিয়া

পাণ্ডবগৌরব-এর  
 কঙ্কু-চরিত্র

বক্তব্যটি সমর্থন করিতেছি—‘পাণ্ডবগৌরব’, তৃতীয় অঙ্ক  
 চতুর্থ গর্তাঙ্ক, কঙ্কুকের সঙ্গে স্নেহদ্রাদেবী ভবানীমন্দিরে  
 পূজা দিবার জন্ত অন্ধকার-পথে চলিয়াছেন। তাহার মনে সংশয়, ঘোর  
 অন্ধকারে ঠিক পথে যাইতেছেন তো, কিন্তু কঙ্কুকের কোন সন্দেহ নাই। সে  
 সরলভাবে শ্রীকৃষ্ণের কথা বিশ্বাস করিয়া চলিয়াছে। শ্রীরামকৃষ্ণদেব যেমন  
 কোনো লোককে দেখিবামাত্র বলিয়া দিতেন ভগবৎপ্রাপ্তির পথে সে কতদূর  
 অগ্রসর হইয়াছে, কঙ্কুকীও স্নেহদ্রাদেবীকে সেইরূপ কথাই বলিতেছে। “এইবার  
 তোরা হয়েছে, নয় আর একটু হ’লেই হবে; এইবার তুই আলো দেখবি।”

কিন্তু উচ্চাঙ্গের হান্তরস-পরিবেশনের দিক দিয়া কণ্ঠকী-চরিত্রের মধ্যে উল্লেখ করিবার কিছুই নাই।

গিরিশচন্দ্রের রচিত নিয়ন্তরের চরিত্রগুলি মাঝে মাঝে বেশ হাসির যোগান দিয়াছে। অবশ্য নিয়ন্তরের চরিত্র-সৃষ্টিতে দীনবন্ধু মিত্র পদে পদে যে দক্ষতার পরিচয় দিয়াছেন, গিরিশচন্দ্রের মধ্যে তাহা খুব বেশি একটা খুঁজিয়া পাওয়া যাইবে না। নীলদর্পণের রায়ৎ-চরিত্রের মুখে উৎকৃষ্ট হিউমার আমরা দেখিয়াছি।

‘বসে আছেন যেন গজেন্দ্রগামিনী’ প্রভৃতি ধরনের উক্তি ‘অঘোর’ ও নিমে দত্তের তুলনা

গিরিশচন্দ্রের রচনায় বড় একটা পাওয়া যায় না। দীনবন্ধুর

সৃষ্ট ‘নিমে দত্ত’ বাংলা সাহিত্যে অদ্বিতীয়, কিন্তু গিরিশ-

চন্দ্রের সৃষ্ট অঘোর-চরিত্রও \* নিতান্ত কম আকর্ষণীয় নহে। এই চরিত্রটি যেমন হাসির উদ্রেক করে, তেমনি আমাদের সমবেদনার অশ্রুও আকর্ষণ করে। যে বাস্তব জীবনধর্ম ‘নিমে দত্ত’-চরিত্রকে জীবন্ত করিয়াছে, সেই জীবনধর্মই অঘোর-চরিত্রকে উজ্জলরূপ দান করিয়াছে। সাহিত্যিক সৃষ্টি-মহিমায় দুইটি চরিত্রই সমুজ্জল, তবে দীনবন্ধু এবং গিরিশচন্দ্রের মধ্যে পার্থক্য এইটুকু যে দীনবন্ধু সমাজের জটিলতম এবং গভীরতম সমস্যা-সম্বন্ধে সচেতন থাকিলেও তিনি অনেকখানি নির্লিপ্তভাবে কৌতুকের দৃষ্টি লইয়া সমাজকে দেখিয়াছেন। (নীলদর্পণ নাটক-সম্বন্ধে অবশ্য একথা বলিতেছি না)। তাই তাঁহার রচনায় গ্লোব, বিক্রম, হিউমার প্রভৃতি হান্তরস-সৃষ্টির উৎকৃষ্ট উপকরণগুলি বেশী স্থান পাইয়াছে। নিমে দত্তের জীবনসমস্যা লইয়া দীনবন্ধু আরও বেশি অভিভূত হইলে হাসিতে হাসিতে কাঁদিয়া ফেলিতেন—গ্রহসন ট্র্যাজিডিতে পরিণত হইত। নিমে দত্তের চরিত্রে একবারও যে ট্র্যাজিডির আভাস ফুটিয়া উঠে নাই, তাহা নয়। যে আত্মসচেতনতা নিমে দত্তকে নিজের মাতাল-জীবন-সম্বন্ধে দীর্ঘ স্বগতোক্তি করাইয়াছে, সেই আত্মসচেতনতা তাহাকে নিবিড়ভাবে অভিভূত করিলে ঐ অসমাহিত জীবন-সমস্যা তাহাকে পারিপার্শ্বিক হইতে স্বতন্ত্র করিয়া, বিচ্ছিন্ন করিয়া বিষয় একাকিত্ব দান করিত। সেই একাকিত্ব নিষ্ঠুর নিয়তির মতো আত্মপ্রকাশের জন্য পারিপার্শ্বিকের সহিত তীব্র সংঘাত তুলিলেই নিমে দত্ত উৎকৃষ্ট ট্র্যাজিক চরিত্র হইত। দীনবন্ধু নিমে দত্তের চরিত্রের এই অসঙ্গতি এবং অপ্রাপ্তির বেদনাকে তীব্র করিয়া উপস্থাপিত করেন নাই বলিয়া ‘সধবার একাদশী’

\* ‘বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা’ গ্রন্থের ২৪৬-২৪৭ পৃষ্ঠায় ‘অঘোর’-চরিত্রের বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছি বলিয়া পুনরাবৃত্তি করিলাম না।

নাটকখানি প্রেসনই রহিয়া গিয়াছে। কিন্তু ‘হারানিধি’-নাটকের অব্যবহৃত-চরিত্র-সম্বন্ধে সে কথা বলিবার উপায় নাই। অব্যবহৃত-চরিত্রের হস্তাক্ষর অসঙ্গতির দিক নাট্যকার যেমন দেখিয়াছেন, তেমনি সেই অসঙ্গতি, প্রত্যাহা, অমাহুযিকতা প্রভৃতির কারণ বিশ্লেষণ করিতে গিয়া নাট্যকার অব্যবহৃতকে একটি পূর্ণাঙ্গ চরিত্র-হিসাবে উপস্থাপিত করিয়াছেন। তাই তাহার চরিত্রে হস্তাক্ষর যেমন ফুটিয়াছে, ট্র্যাগিডির বেদনাও তেমনি নিবিড় হইয়া উঠিয়াছে। আবার সেই বিষয়গের বেদনা অমৃশোচনা, ক্ষমা, তিত্তিকা ও নহনজলে অভিষিক্ত হইয়া মধুর মিলনে পর্যবসিত হইয়াছে। এই সমস্ত জীবনবোধের জন্ত গিরিশচন্দ্রের কোনো নাটকই আত্মসম্মত হস্তাক্ষরসম্পন্ন হইয়া উঠে নাই, অর্থাৎ উহাদের কোনখানিতেই হস্ত ঐকান্তিক বা সর্বগ্রাসী নহে।

এইবার গিরিশচন্দ্রের রচিত দুই একটি নিয়ন্তরের চরিত্রের সমালোচনা করিয়া তাঁহার এই ধরনের চরিত্রসৃষ্টির ক্ষমতার পরিচয় দিব—

পাণ্ডবগৌরব নাটকখানি দিয়া আলোচনা আরম্ভ করা যাক।

আগেই বলিয়াছি, গিরিশচন্দ্রের রচিত নিয়ন্ত্রেণীর মাহুযের চরিত্রে দীনবন্ধুর রচনার মতো উৎকৃষ্ট শ্লেষ, বিদ্রূপ এবং হিউমারের পরিচয় নাই, তবে গিরিশচন্দ্রের সৃষ্ট ঐ চরিত্রগুলি, স্বাভাবিক সঙ্গতি রক্ষা করে। তাই ঐ চরিত্রগুলি জীবন্ত হইয়াছে। পাণ্ডবগৌরব, দ্বিতীয় অঙ্ক, তৃতীয় গর্তাঙ্ক—

ঘেসেড়া ও ঘেসেড়ানীর আলাপ। দণ্ডীরাজ উর্বশীকে  
গিরিশচন্দ্র-সৃষ্ট রাজপুত্রীতে আনিয়াছে, উর্বশী দিনে অখিনী হয় ও  
নিয়ন্তরের লোকচরিত্র

রাজিতে নিজমূর্তি ধারণ করে, এত সব কথা ঘেসেড়া বা ঘেসেড়ানী জানে না, এতখানি বিশ্লেষণ করিবার বুদ্ধি ও কোতুল উহাদের নাই। অজ্ঞতার সঙ্গে অলৌকিক বা ভৌতিক ব্যাপারে বিশ্বাস অচ্ছেদ্য সম্বন্ধে জড়িত, এই বিশ্বাস পুরুষের চেয়ে নারীর আরো বেশী। ঘেসেড়ানী ধরিয়া লইয়াছে যে উর্বশী ‘ঘুড়ীভূত’। ভূতের দোয়াত্মা রাজিকালে, ঘেসেড়ানী তাই ধরিয়া লইয়াছে, উর্বশী দিনের বেলা ঘুড়ী হইয়া আন্তাবলে থাকে এবং রাতের বেলা ভূত হয়। প্রকৃত ব্যাপার-সম্বন্ধে ঘেসেড়ানীর এই অজ্ঞতা আমাদের হাসির উদ্রেক করে। আরো হাসির কারণ এই যে, নারীটি আবার তাহার মত মানিয়া না লইলে তাহার স্বামীকে ঘর হইতে বাহির করিয়া দিতে চায়। পৌরাণিক ভারতবর্ষের স্ত্রীই স্বামীর বশবর্তিনী এবং আজ্ঞাবর্তিনী, সেই যুগেই যদি সে “পাঁচ পোণ ঘেসেড়া বাজার থেকে নিয়ে” আসিতে পারে, তাহা হইলে অসঙ্গতিজনিত হস্তাক্ষরসৃষ্টি হইবে না

কেন? কিন্তু ইহা শুধু অসঙ্গতিজনিত হাস্যরসই সৃষ্টি করে না, ইহার মধ্যে জীবনের স্পর্শও আছে। ঘেসেড়ানীর ব্যক্তিত্ব বা আত্মমৰ্যাদা এখানে সমর্থন চাহিতেছে। জগতে জ্ঞানেণ্ডে কেহই কাহারো চেয়ে খাটো হইতে রাজি নয়, ঘেসেড়ানীই বা হইবে কেন? তাই সে দ্বারকার দৃতকে সাম্নে পাইয়া নিজের মতামতের সমর্থন চাহিতেছে। সুতরাং গিরিশচন্দ্রের সৃষ্ট এই চরিত্রগুলি বৈশিষ্ট্যবর্জিত নয়।

পাণ্ডবগৌরব নাটকে এই গৌণ চরিত্রগুলি নাট্যীয় প্রয়োজনের দিক্ দিয়া অবহেলিত নয়। এই ঘেসেড়া-ঘেসেড়ানীর মাধ্যমেই দ্বারকার দৃত দণ্ডী-উৎসাহী সন্ধান পায়, নহিলে সন্ধান পাইবার অল্প কোনো উপায় ছিল না। তাই গিরিশচন্দ্র যে এই চরিত্রগুলি দ্বারা গুরুগম্ভীর নাটকের মধ্যে খানিকটা শুধু লঘুহাস্যের অবকাশ সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহাই নয়, মূল কাহিনীর সঙ্গে ইহাদিগকে অনিবার্য প্রয়োজনের স্বত্রে যুক্ত করিয়া দিয়াছেন।

হাস্যরসের অবতারণার আর একটা বিশেষ দিক্ থাকে। নাট্যকার অনেক সময়ে ব্যঙ্গ, প্লেব, তামাসার মধ্য দিয়া সমাজের দোষত্রুটি সমালোচনা করেন। ‘জন্য’ নাটকের গঙ্গারক্ষকদের মাধ্যমে নাট্যকার এই কাজটি করিয়াছেন। খানিকটা অংশ উদ্ধৃত করিতেছি :—

১ম রক্ষক। সেদিন মজা হয়েছিল! যেদিন একজন ছাপকাটা তুলসীর মালা আটা গঙ্গায় বাচ্ছিলেন মরতে,—চিরকাল পরচটা পহনিনা করেছেন—এখন সজ্ঞানে গঙ্গালাভ করবেন! খাটে চড়ে, গলা টিপে, ব্যাটার দফা সারলুম, তেশুন্তে মলো, গো-ভাগাড়ে আম গাছে ভূত হ’য়ে আছে।

২য় রক্ষক। আমিও কাল খুব মজা করেছি! দিনের বেলা যোগী সেজে থাকতেন, রাত্রিতে সেবাদাসীর কোলে শুতেন; মাতব্বর শিয়েরা সব জড় হয়ে ঘাড়ে করে গঙ্গার দিতে চলেছিলেন; বড় তুলে পগারে ফেলে, ঘাড় বেকিয়ে ধরলেম;—এখন মালিনীর বাগানে বেলাগাছে বেঙ্গদন্তি হয়ে আছেন! [ জন্য, ২য় অঙ্ক, ২য় গর্তাঙ্ক ]

চরিত্রগত হিউমরের উদাহরণও গিরিশচন্দ্রের রচনার মাঝে মাঝে বেশ স্পষ্টরূপে মিলে। প্রফুল্ল নাটকের কাঙালী এই ধরনের একটি চরিত্র। কাঙালী পীতাম্বরকে অর্থের লোভ দেখাইয়া, ভয় দেখাইয়া যে কোনো প্রকারে রমেশের দলে আনিবার চেষ্টা করিতেছে। এই অশিক্ষিত লোকটি শিক্ষিতের ভাণ করিয়া বতই সাহিত্যিক ভাষার বা গুরুভাষার কথা বলিতে চেষ্টা করিতেছে,

ততই তাহার অজ্ঞতা ধরা পড়িয়া বাইতেছে এবং সঙ্গে-সঙ্গে সে হাসির পাত্র হইয়া উঠিতেছে। কাঙালী-চরিত্রের এই অসঙ্গতিজনিত দুর্বলতা কোন

গিরিশচন্দ্রের রচনা  
চরিত্রগত হিউমারের  
উদাহরণ

প্রকার বাহিরের বস্তু নয়, এই অসঙ্গতি তাহার চরিত্রের অঙ্গ। অজ্ঞ অশিক্ষিত মানুষ শিক্ষিত লোকের সঙ্গে আলাপ করিবার সময়ে নিজের দুর্বলতা ঢাকিবার চেষ্টা করে, তাহারাও যে অশিক্ষিত নয়, শিষ্ট আলাপ

তাহারাও যে করিতে জানে, এ কথা তাহারা অনেকখানি জোর করিয়া জাহির করিতে চায়, কিন্তু সেই পাণ্ডিত্য-প্রকাশের সময়ে তাহাদের অজ্ঞতা আরও বেশি করিয়া প্রকাশ পায়। তাহারা হয়তো কোনো ব্যক্তিকে ‘প্রাজ্ঞ’ বলিতে ঠিক উল্টাটি অর্থাৎ ‘অজ্ঞ’ বলিয়া বসে, তাই তাহাদের কথাগুলি অসঙ্গতি-জনিত হাসির উপাদান হয়, কিন্তু এই অসঙ্গত আচরণের মূল নিহিত রহিয়াছে চরিত্রের মূলে, আত্মমর্যাদা-প্রতিষ্ঠার প্রণোদনায়। তাই এই ধরনের অসঙ্গতি চরিত্রগত উত্তম হিউমারের উদাহরণ। মংগ্রণীত “বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা” গ্রন্থে কাঙালী-চরিত্রের এই দিকটি সম্বন্ধে বিশেষভাবে আলোচনা করিয়াছি বলিয়া এখানে পুনরালোচনা করিলাম না।

গিরিশ-নাট্যসাহিত্যের হাস্যরস আলোচনা-প্রসঙ্গে মোটামুটি বক্তব্য এই যে, গিরিশচন্দ্র বাংলা নাট্যসাহিত্যে হাস্যরস-সৃষ্টিতে মধু-দীনবন্ধু-অমৃতলাল প্রভৃতির মতো যুগশ্রুতি নহেন, কিন্তু তাহার পরিবেশিত হাস্যরস বিগুহ এবং উজ্জ্বল, উহা কোথাও অকাঙ্গল ভাঁড়ামির পর্যায়ে নামে নাই।

গিরিশচন্দ্র পর্যন্ত আলোচনা করিয়া “বাংলা সাহিত্যে লঘুনাট্যের ধারা”র এই পর্যায় শেষ করিলাম। রবীন্দ্রনাথকে দিয়া বাংলা প্রহসন-কমেডীর নূতন ধারার সৃষ্টি হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথকে অবলম্বন করিয়া পৃথক গ্রন্থ রচনা করিয়া এই ধারার আলোচনা করিবার ইচ্ছা রহিল।

## সপ্তম অধ্যায়

[ ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ও অমরেন্দ্রনাথ দত্ত ]

অমৃতলালের অঙ্করণে ও অঙ্কসরণে গ্রহণ ও কমেডী রচনা করিয়া আর দুই ব্যক্তি দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন। ইহাদের মধ্যে একজন হইতেছেন ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এবং অল্প জন হইতেছেন প্রসিদ্ধ অভিনেতা অমরেন্দ্রনাথ দত্ত। ইহাদের রচনার অবশ্য কোনো অভিনব জীবনদৃষ্টির সন্ধান মিলে না। শিল্পের দিক দিয়া কোনো লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্যও ইহাদের রচনায় দৃষ্ট হয় না। তবে ইহারা উভয়েই রসরাজ অমৃতলালের বিশেষ প্রীতিভাজন ছিলেন। অমৃতলালের আদেশে ভূপেন্দ্রনাথ তাঁহার ‘স্বপ্নমাহাত্ম্য’ নাটক রচনা করেন। তেমনি তাঁহার ‘বেজার রগড়’ নাটকটি অমরেন্দ্রনাথের কথায় রচিত। নাটকখানির নামকরণও অমরেন্দ্রনাথই করিয়াছিলেন বলিয়া ভূপেন্দ্রনাথ উৎসর্গ-পত্রে উল্লেখ করিয়াছেন।

‘পেলারামের স্বদেশিতা’ নাটকখানি অল্পদিন অভিনীত হইবার পর সরকারী আদেশে উহার অভিনয় বন্ধ হইয়া যায়। ভূপেন্দ্রনাথের এই নাটকখানি সাহিত্যিক উৎকর্ষের জন্ত জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল বলিয়া মনে করিবার কারণ নাই। তৎকালীন স্বদেশী আন্দোলনের ভাব-প্রেরণায় ইহা জন্মলাভ করিয়াছিল বলিয়া নাটকটির এই জনপ্রিয়তা। পেলারাম সেকালের স্বদেশী আন্দোলনে উৎসর্গিত-প্রাণ যুবকদের প্রতিনিধি। সে ‘পেলারামের স্বদেশিতা’ চাকুরীর মোহে আবদ্ধ নয়। উপরি-ওয়ারার শাসন এবং রক্তচক্ষু উপেক্ষা করিয়া সে দেশের জন্ত, জনকল্যাণের জন্ত, চাঁদা আদায় করে, ট্রেড-ইউনিয়নের নেতৃত্ব স্বেচ্ছায় বরণ করিয়া লয়। চাকুরী বিলর্জন দিয়া সে দেশের কাজে ঝাঁপাইয়া পড়ে। যে সমস্ত দেশী ধনী-মানী ব্যক্তি ইংরেজের দেওয়া উপাধির মোহে ইংরেজের তোবামবাদ করে, অথচ স্বদেশের হিতার্থে একটি পয়সা চাঁদা দিতে ভয় পায়, পেলারাম তাহাদের কঠোর সমালোচনা করে। তাহার নিজের মাতুলও এই দলের একজন। প্রিন্স্ অব্ ওয়েলস্-এর ভ্রাতাগমন-উপলক্ষে ধুমধামপূর্ণ আয়োজন করিয়া মাতুল রায়বাহাদুর হইতে চায় বলিয়া পেলারাম কৌশলে তাহাকে প্রবঞ্চিত করিয়া অর্থ লুণ্ঠন করে।

সেই লংগুহীত অর্থে সে দেশের কাছে স্বদেশী বক্তৃতির অয়োজন করে। দেশের টাকা সে দেশে রাখিতে চায় এবং দেশের বেকার যুবকদের কর্মসংস্থানের চেষ্টা করে।

নাটকের কাহিনী-বিভাগে নাটকীয় উৎকর্ষ বিশেষ কিছুই নাই। চরিত্র-চিত্রণে মুনসিয়ানাও তেমন কিছু মিলে না। স্বদেশী আন্দোলনের ভাবরসে পুষ্ট হইয়া নাটকখানি গুরুগম্ভীর হইয়া উঠা উচিত ছিল। কিন্তু তরল হাস্য-রসাত্মক পরিহিতির প্রাধান্তে নাটকে সেই গাম্ভীৰ্য কোথাও জমিয়া উঠিতে পারে নাই।

ভূপেনবাবুর 'জোরবরাত' নাটকখানি ঠিক প্রহসন নয়। ইহা অনেকখানি গুরুগম্ভীর নাটক। তবে শেষ পর্বন্ত ইহাকে হাস্যরসাজ্বিত কমেডী বলিয়াই অভিহিত করিতে হয়। কোনো প্রকার স্বদেশিকতার ভাব দ্বারা এই নাটকখানি অভিসিদ্ধিত নয়। স্বার্থাবেশী বন্ধুদের অকৃতজ্ঞতা, উপকৃত আত্মীয়ের কৃতজ্ঞতাবোধ, বিষয়ী ধনীর অভিজ্ঞতা-লব্ধ জ্ঞান, তরুণ

প্রেমিক-প্রেমিকার স্বাভাবিক প্রেমের সুসজ্জত পরিণতি প্রভৃতি এই নাটকের ভাববস্তু। নাটকটি আকৃতিতে ক্ষুদ্র। কাহিনীর মধ্যেও জটিলতা বিশেষ কিছুই নাই। তবে চরিত্র-চিত্রণ ও কাহিনী-বিভাগের স্বাভাবিকতা নাটকখানিকে আশ্চর্য আকর্ষণীয় করিয়া তুলিয়াছে। সংলাপ সংক্ষিপ্ত এবং সুন্দর। এই সকল দিক্ দিয়া বিচার করিলে 'জোর বরাত' ভূপেন্দ্রনাথের সার্থক রচনা।

নাটকখানির মধ্যে সমসাময়িক ব্যক্তিভিনয়কে লংক্ষেপে সুন্দর ব্যঙ্গ করা হইয়াছে। এই ব্যঙ্গ-রচনায় অমৃতলালের প্রভাব সুস্পষ্ট। শ্রোতাদের মনোরঞ্জন করিবার জন্ত একদিকে যেমন সুদর্শনা নারীদিগকে ব্যক্তার আসরে নামাইবার চেষ্টা করা হইত, অগ্ৰদিকে তেমনি কাহিনীর মধ্যে চমৎকারিত্ব-আনয়নের জন্ত যে ঘটনা যে যুগে সম্ভব নয়, তাহাও সেই যুগের কাহিনীতে ঘটাইয়া তোলা হইত। আলিবাবার কাহিনীর মধ্যে রাধা-কৃষ্ণ-চরিত্র আমদানী করিতে ইহাদের আটকাইত না। আর ব্যক্তার লেখক?—ডোমপাড়ার নিধু কৈবর্ত।

নাটকে কামিনীসেবক ঘটক এবং ঘটকী এলোকেলী বাগ্‌দিনীর যুগটি উপভোগ্য হইয়াছে।

'কৃতান্তের বঙ্গদর্শন' ভূপেন্দ্রনাথের অজ্ঞতম ব্যঙ্গ-নাট্য। নাটকখানির মধ্যে কাহিনীর চমৎকারিত্ব বা চরিত্র-চিত্রণের মধুরিমা বিশেষ কিছুই নাই।

প্রযোজ্য প্রচারাঙ্গক রূপই উৎকটভাবে অভিব্যক্ত হইয়াছে। ৩৫৭ বাংলাদেশের দুঃখ-হর্দপার চিত্র ইহার মধ্যে জলন্ত রেখায় চিত্রিত হইয়াছে, সন্দেহ নাই। চিত্রগুপ্তকে সঙ্গে লইয়া যমরাজ ভারতবর্ষ পরিদর্শন করিতে আসিয়া বঙ্গদেশে প্রবেশ করিয়াছেন। তিনি দেখিতে 'কৃতান্তের বঙ্গদর্শন' পাইলেন, ভারতবর্ষের কেহই সত্য কথায় বিশ্বাস করে না; বিশ্বাসীর প্রতি এ-দেশের লোক অকৃতজ্ঞতা দেখায়। জুয়াচুরি, দাগাবাজি, ঠকামি, ব্যভিচার, অনাচার প্রভৃতিতে ভারতবর্ষ পরিব্যাপ্ত হইয়া গিয়াছে।

কৃতান্ত বাংলাদেশে প্রবেশ করিয়া দেখিতে পাইলেন, এ-দেশের লোক উপবাস করিয়া মরিতেছে। কর্মের মধ্যে পরের চাকুরী করিয়া বাঙ্গালী কোনো মতে দিন যাপন করে। ম্যালেরিয়ার বাংলাদেশ উজাড় হইতে চলিয়াছে। দেশে পাট চাষ করিয়া, জলে পাট পচাইয়া বাঙ্গালী দেশটাকে রোগের বীজে পরিপূর্ণ করিয়া তুলিতেছে। বাংলার জলবায়ু বিষাক্ত। তারপর নিজেদের মধ্যে মারামারি করিয়া জাতিটা নিঃশেষ হইতে চলিয়াছে।

অন্তদিকে বিদেশী ইংরাজের শাসন ও শোষণ সমানভাবে চলিতেছে। সমুদ্রের নোনা জলের হুন-টুকু খাইতে গেলে পর্বন্ত ট্যাক্স দিতে হয়। বাংলা দেশের জলবায়ুতে যেন আফিমের নেশা ছড়ানো আছে। এদেশের মানুষ তাই অকর্মণ্য, অলস হয়। দুর্ভিক্ষ, অনাবৃষ্টি, অতিবৃষ্টি, ঝড়, বন্যা ভূমিকম্প বাংলা দেশে তো লাগিয়াই আছে।

ইংরেজ প্রাণিতত্ত্ববিদ্র ঘোষণা করিয়াছেন, মানুষ আসলে বানর-বংশ-সম্বৃত। আচরণেও বাঙ্গালী বানরের জাতিতে পর্যবসিত হইয়াছে। সুরাপান, বিলাস-ব্যসন, কামচর্চা, জুয়াখেলা প্রভৃতিতে বাঙ্গালী মত্ত হইয়া মৃত্যুর সাধনা করিতেছে। লুণ্ঠন, হত্যা, গোপনে মানকদ্রব্যের ব্যবসায় প্রভৃতিতে বাঙ্গালী আজ রত হইয়াছে।

বাংলার কৃষকের অবস্থা অবর্ণনীয়। বাঙ্গালী কৃষক একে ম্যালেরিয়ার জর্জরিত হইয়া প্রতি মুহূর্তে মৃত্যুর সঙ্গে যুদ্ধ করিতেছে, অন্তদিকে দাদনদারের শোষণে কৃষকের যথাসর্বস্ব লুপ্তিত হইতেছে। বাহারা ধনী ও জমিদার, তাহারা সুখ-স্বাচ্ছন্দ্যের আশায় সহরে গিয়া বাস করিতেছে। বাংলার কৃষককে দেখিবার কেহই নাই। নারেন্দ্র-গোমস্তা মিলিয়া কৃষকের যথাসর্বস্ব কাড়িয়া লইতেছে।

সবচেয়ে আশ্চর্যের বিষয় এই যে, বিহার বিহারীর, আগাম আসামীর এবং গুজরাট গুজরাটীর জন্ত। কিন্তু বাংলা দেশ বাঙ্গালীর জন্ত নয়। বাংলা দেশের



যথাসর্বস্ব অবাদালীরা লুটিয়া লইতেছে আর সোনার বাংলায় বাঙ্গালীরাই অনাহারে মরিতেছে।

ভূপেন্দ্রনাথ বাংলাদেশের ছরবজার স্বরূপ বিশ্লেষণ করিয়াছেন সত্য। কিন্তু যে প্রতিভার বলে তথ্যগুলি নাট্যাগুণমণ্ডিত হইয়া উঠে, ভূপেন্দ্রনাথের মধ্যে সেই প্রতিভার অভাব ছিল।

‘যুগ-মাহাত্ম্য’ নাটকখানি সম্পূর্ণভাবে অমৃতলালের প্রভাবপুষ্ট। অমৃতলালের ‘তাজব ব্যাপারে’র অনুসরণে নাটকখানি লিখিত হইয়াছে। অমৃতলালের মতো ভূপেন্দ্রনাথও তথাকথিত নারী-প্রগতির এবং শিক্ষিত ‘যুগ-মাহাত্ম্য’ পুরুষগণের পৌরুষহীনতা এবং মেয়েলিপনার সমালোচনা করিয়াছেন এই নাটকে।

রায়-পরিবারের তিনটি পুত্র,— রোহিনীকুমার, কল্লীকুমার এবং কামিনী-কুমার। ইহাদের নামে যেমন নারী-গন্ধ মাখানো, পোষাক-পরিচ্ছদ, কথাবাতা, চাল-চলনেও তেমনি নারী-নারী-ভাব। ইহারা ঘরের বাহিরে যায় না। স্ত্রীদের শাসনাধীনে ঘরের মধ্যেই বাস করে। তাহারা মিহি স্বরে, ধীরে ধীরে কথা বলে যাহাতে সাহিত্য-গবেষণার অন্ত্রবিধা না হয় এবং স্বরের শাস্তি নষ্ট না হয়। তাহাদের মাথায় বাবরি চুল (যথাসম্ভব নারীদের লম্বা চুলের অনুকরণে), গৌফ-দাড়ি কামানো, চোখে সোনার চশমা, গলায় লবঙ্গ সোনার হার, পরণে ভিতরে টাউজার, উপরে পাতলা হাওয়ার কাপড়, গরদের হাত-কাটা পাঞ্জাবী, পাতলা সিল্কের চাদর, হাতে সোনার রিটে-ওয়াচ্ এবং উপর হাতে সোনার তারে বাঁধা রক্ষা-কবচ। বর্ণনা পড়িয়াই বুঝা যায়, পুরুষগুলি কেমন মেয়ে সাজিতে তৎপর হইয়া উঠিয়াছে।

ওদিকের অবস্থাও অনুরূপ। মা-লক্ষ্মীরা নামে, বেশভূষার, কার্কে ও বাকে একেবারে ‘বাবা-মেয়ে’ হইয়া উঠিয়াছেন। বড় বৌ-এর নাম দর্পবালা, মেজ বৌ তেজোময়ী এবং ছোট বৌ অজিতসুন্দরী। ইহাদের দর্প, তেজ এবং পুরুষালির জন্ত ইহারা সত্য সত্যই অজিত হইয়া উঠিয়াছে। নারী-স্বলভ কোমলকণ্ঠ ইহাদের নয়। ইহারা সকলেই পৌরুষভাবে কথা বলে। তাহারা পুরুষের অধীন নয়। পুরুষগুলিই তাহাদের কথায় চাকরের মতো গাটে। ডায়েল ইত্যাদি ব্যায়াম করার জিনিস পুরুষবর্জিত, পুরুষের অম্পৃক্ত। রোহিণীবাবুদের মাসতুতো ভাই, তথাকথিত অশিক্ষিত ময়নালালই ঐগুলির আদর করে। তবে ঐগুলির নারীমহলে যথেষ্ট সমাদর। দর্পবালার আবার ও-গুলিতেও চলে না। সকাল-বিকাল Parrallel Bar-এ exercise না

করিলে তাহার ক্ষুধার উজ্জেক হয় না। নারীরা মহিলামহল ক্লাবের বাধিক সম্মেলনে বোগ দিবার জন্ত পুরুষদিগকে, অর্থাৎ স্বামিগণকে একটা information-মাত্র দিয়া যায়, অল্পমতি-গ্রহণের প্রয়োজন মনে করে না। বরং পতিদেবতাগণের হাওয়া-খাওয়ার গাড়ীখানি সেদিন ক্লাবের কাজে লইয়া যায়। তাহাদের জন্ত কুড়িটি টাকা অল্পমোদন করিয়া ট্যাক্সি করিয়া বণ্টাখানেক ঘুরিয়া আসিবার অল্পমতি দেয়। এই 'সংসাধন' স্বামিগণকে অবশ্য ইহার। বিশ্বাস করে না। তাই স্বামিগণ হাওয়া খাইতে বাহির হইলে ইহাদিগকে চোখে চোখে রাখিবার জন্ত ইহার। গোরব দাস্তাকে সঙ্গে দেয়। গোরব দাস্তা পুরুষের বাবা। সে তামাক খায়। দু-আনার আকিমে তাহার কুলায় না। সামান্য বিড়িতে তাহার নেণা জমে না। তেজোময়ী তাহাকে দৈনিক দুই প্যাকেট সিগারেটের ব্যবস্থা করিয়া দেয়। গোরব দাস্তার মতো 'বীরপুরুষ' নারী-সমাজে দুর্লভ। গোরব ডাইভারকে জোরে গাড়ী চালাইতে বলে। ডাইভার অস্বীকার করিলে গোরব তাহার বাপ মা তুলিয়া গালাগালি করে। চালক উদ্ভাতে প্রতিবাদ করিলে সে তাহার দাড়ি ধরিয়া মুখে চড় কষাইয়া দেয়।

স্বীর্ণ ক্লাবে যাইবার সময় স্বামিগণকে বলিয়া যায় যে তাহাদের ফিরিতে অনেক রাত্রি হইবে, এমন কি রাতে তাহারা নাও ফিরিতে পারে। যদি ভয় করে, তাহা হইলে পুরুষ স্বামিগণ খেন ঘরে থিল দিয়া থাকে। কামিনীকুমার জিজ্ঞাসা করে, যদি ভয় করে তাহা হইলে তাহারা কি করিবে? গোরব দাস্তা উত্তর করে যে সে আগিয়া থাকিবে, স্বতরাং ভয়ের কোনো কারণ নাই।

নারীর পুঙ্কলন এবং পুরুষের বেয়েলিভাণের চিত্র-ভূপেক্ষনাখ অতি সুন্দর ভাবে অঙ্কিত করিয়াছেন।

বাংলার নারী পুরুষ-চরিত্রের অল্প দিক্ প্রকাশ পাইয়াছে নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কে। নারী-প্রগতি যে অনেক সময়ে অধোগতি এবং বিকৃত চলনা সৃষ্টি করে, দ্বিতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্বে তাহা দেখিতে পাই। ভিক্টোরিয়া মোমোরিয়াল হলের সম্মুখে পশ্চিমদেশীয় নারীগণ গান করিতেছে। গানের বক্তব্য হইল এই যে বাংলাদেশের নারীগণের যে স্বাধীনতা আছে, এই পশ্চিমা নারীদের সেই স্বাধীনতা নাই। বাংলার নারী-স্বাধীনতার প্রমাণ মিলিতেছে মোহনমালা মুখোপাধ্যায়ের চরিত্রে। মোহনমালা একটি লেডি কলেজের প্রিন্সিপাল। সে ব্রাহ্মণ কস্তা হইয়াও বিরাজশালী মিত্র নামক একজন

প্রাজুয়েটের প্রেমে পড়িয়াছে। বিয়াজ মিত্র ব্রাহ্মণ-কস্তার সঙ্গে কায়স্থ পুরুষের এই অশাস্ত্রীয় বিবাহে আপত্তি করিলে সর্বসংস্কার-বিমুক্তা শিক্ষিতা ব্রাহ্মণ-কস্তা অদ্ভুত যুক্তি দেখায়। “আমারও পৈতে নেই, আপনারও পৈতে নেই, তবে মিলন-পথে বাধা পড়বে কেন?” এই সকল শিক্ষিতা স্বেচ্ছা-চারিণীগণ সমাজ-সংস্কার মানেন না, পুরুষের বরষ বা শ্রেষ্ঠত্বের সন্ধানও করেন না। মোহকেই ইহারা একমাত্র মানদণ্ড বলিয়া ধরিয়া লইয়াছে।

পুরুষ-চরিত্রেও তথৈব চ। নটবর পাকড়াশী একজন শিক্ষিত যুবক। মোহনমালার প্রেমে পড়িয়া বহুদিন ঘুরিতেছে; নিজের বিবাহিতা স্ত্রীকেও পরিত্যাগ করিয়াছে। কিন্তু মোহনমালা কিছুতেই প্রসন্ন হয় না। সে এই শিক্ষিত ব্রাহ্মণ-সন্তানকে অবজ্ঞা করিয়া কায়স্থের প্রেমে মগ্ন হইয়াছে।

নটবর পাকড়াশী অবশ্য ঘরে ঠাই না পাইয়া বাহিরে আসিয়াছে। দ্বিতীয় অঙ্কে দ্বিতীয় দৃশ্যে আমরা তাহা জানিতে পারি। নটবর পাকড়াশীর স্ত্রী প্রভঞ্জনময়ী ঘোষাল। প্রভঞ্জনময়ীর পিতা কুলীন ব্রাহ্মণ-সন্তান দেখিয়া নটবর পাকড়াশীর সঙ্গে কস্তার বিবাহ দিয়াছিলেন। কিন্তু কস্তা বড় হইয়া এই কুরূপ স্বামীকে পছন্দ করে না। সে এখন কিছু টাকা দিয়া এই বিবাহ-বন্ধন হইতে মুক্ত হইতে চায়।

নরনারীর মিলনের ঘটক যেখানে রূপমোহ এবং কাম, দাম্পত্য জীবনের শান্তি সেখানে স্ত্রীর পরাহত। দুদিনের নেশা ছুটিয়া গেলে নরনারী তখন বিবাহ-বিচ্ছেদ কামনা করে। তৃতীয় অঙ্ক দ্বিতীয় দৃশ্যে প্রসন্নময়ী ঘোষালের সভানেতৃত্বে দর্পবালা, তেজোময়ী, অজিত স্ত্রী, মোহনমালা, বিষ্ণুপ্রিয় এবং অজ্ঞাত নারীগণ ডাইভোর্স বিল পাশ করাইবার জন্ত উৎসাহিত হইয়া উঠিয়াছে। রাজা ঠাকুরদা একপার্শ্বে টুলে বসিয়া তাহাদের আলোচনায় যোগদান করিতেছেন। এমন সময়ে নটবর পাকড়াশী এবং অঘা আসিয়া লাঠি ঘুরাইতে ঘুরাইতে সভাকক্ষে প্রবেশ করিল। দর্পবালার দর্প, তেজোময়ীর তেজ, সমস্তই মুহূর্ত্তে মিলাইয়া গেল। সভা ভাঙ্গিয়া গেল।

সবচেয়ে বিসদৃশ পরিস্থিতির উদ্ভব হইয়াছে নাটকের তৃতীয় অঙ্ক চতুর্থ দৃশ্যে। এইটিই নাটকের শেষ দৃশ্য। দ্বিতলে অজিতকুমারীর শয়নকক্ষে চোর প্রবেশ করিয়া অজিতকুমারীর মুখ বাধিয়া তাহার গহনা কাড়িয়া লইতেছে। তারপর চোর যখন ছোরা বাহির করিয়া অজিতকুমারীর উপর অত্যাচারের উদ্যোগ করিতে লাগিল, তখন রোহিণীকুমার প্রভৃতি তিন ভাই অজিতকুমারীকে রক্ষা করিবার চেষ্টা না করিয়া প্রাণভয়ে পলায়ন করিল। এমন সময়ে বেগে

ময়খলাল ছুটিয়া আসিয়া চোরের হাত হইতে ছোরা কাড়িয়া লইয়া তাহার সঙ্গে ধস্তাধস্তি আরম্ভ করিল। কামিনীকুমার, রোহিণীকুমার প্রভৃতি অভিনুভের ক্রায় পাড়াইয়া রহিল; ময়খলালকে সাহায্য করিতে অগ্রসর হইল না। এই পুরুষগুলি এমনই কাপুরুষ। সেই সময়ে রাজা ঠাকুরদা, পাকড়াশী এবং আখড়ার অগ্রান্ত লোকজন আসিয়া চোরকে ধরিল এবং বাঁধিয়া ফেলিল। বিমুগ্ধপ্রিয়া স্বামীর বীরত্ব দেখিয়া মুগ্ধ হইয়াছে এবং রোহিণীকুমারদের মতো পুরুষ-নামধের অপদার্থদের কাপুরুষতা দেখিয়া বিস্মিত ও বিরক্ত হইয়াছে। সে স্বামীর হাত ধরিয়া গৃহলক্ষীর মতো ঘরে ফিরিয়া গেল।

নাটকের শেষে রাজা ঠাকুরদার মুখে নাট্যকারের বক্তব্য স্বাভাবিক ভাবে ধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছে। “পুরুষের শক্তিহীনতা এবং নারীর শক্তিবুদ্ধি যুগমাহাত্ম্য ব’লে প্রচার ক’রো না। যুগমাহাত্ম্য সগৌরবে প্রচারিত হোক— নর-নারীদেহে সামঞ্জস্যভাবে শক্তি সঞ্চারিত হ’য়ে।... আর ‘যুগমাহাত্ম্যের’ প্রভাবে ‘পুরুষ’ যেন ‘প্রকৃতি’ হবার—আর ‘প্রকৃতি’ যেন ‘পুরুষ’ হবার চেষ্টা করে প্রহসনের সৃষ্টি না করে।”

লেখক যাহা বলিতে চাহিয়াছেন, ঘটনাবিস্তার ও চরিত্র-চিত্রনের মাধ্যমে তাহা সুন্দর করিয়া বলিতে পারিয়াছেন। এই নাটকের সংলাপ সংকিপ্ত, চরিত্র পূর্ণ বিকশিত, ঘটনা পরিমাপিত। মানব-চরিত্রের যে অতিমাত্রিকতা এবং অসঙ্গতি হান্তরস সৃষ্টি করে, নাট্যকার এই নাটকখানিতে তাহা সুনিপুণ ভাবে প্রয়োগ করিতে পারিয়াছেন। যুগমাহাত্ম্য তাই ভূপেন্দ্রনাথের অগ্রতম সার্বক প্রহসন।

‘বেজার রগড়’ ভূপেন্দ্রনাথের অগ্রতম জনপ্রিয় প্রহসন। গ্রন্থখানিকে তাঁহার শ্রেষ্ঠ রচনা বলা যাইতে পারে। তিনি যদি এই একখানিমাাত্র প্রহসন রচনা করিতেন, তাহা হইলেও তিনি বঙ্গদেশের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ প্রহসন-রচয়িতা বলিয়া বিবেচিত হইতেন। ‘বেজার রগড়’ কোনো উদ্দেশ্যপ্রণোদিত রচনা নয়। স্বদেশপ্ৰীতির আদর্শে কিংবা সমাজ-সংস্কারের

উদ্দেশ্যে, মানুষকে শিক্ষা দিবার জন্য, উপদেষ্টার আসনে বসিয়া নাট্যকার এই গ্রন্থ রচনা করেন নাই। মানুষের জীবনের সহনযোগ্য কিছু কিছু অসঙ্গতি, বৃদ্ধির মার-প্যাচ প্রভৃতির মাধ্যমে তিনি নির্মল হাস্যরস পরিবেশন করিয়াছেন। জীবনের গভীর, জটিল সমস্যার অবতরণা করিয়া এই হাসিকে তিনি গভীর বা বিষাদময় করিয়া তোলেন নাই। ছয়টি রঙ্গ বা দৃশ্য এবং শুধু একটি সঙ্গীতের একটি ক্রোড়শ্বে নাটকখানি

সমাপ্ত হইয়াছে। অন্নপূর্ণার নাত্যকার একটি ছোটখাটো জগতের অবতারণা করিয়াছেন। প্রথম রঙ্গ গঙ্গার ঘাট, চন্দ্রগ্রহণের দৃশ্য। গ্রহণের স্নানকে অবলম্বন করিয়া বালক-বৃদ্ধ যুবক-যুবতী ভীড় জমাইয়াছে। বিয়াট জনতার বিভিন্ন, বিচিত্র ধরণের বহু লোকের আবির্ভাব হইয়াছে। কিন্তু কেহ কি পুণ্য করিতে আসিয়াছে? প্রকৃত পুণ্যার্থীর সংখ্যা নাই বলিলেই চলে। যে বাহার স্বযোগের সন্ধানে ঘুরিতেছে। রমণীগণের সঙ্গীতে প্রকাশিত হইল যে চন্দ্রগ্রহণ আরম্ভ হইয়াছে। এইটুকু মাত্র ভূমিকা অবলম্বন করিয়া বিভিন্ন ধরণের জনতার সমাবেশ। মূর্খ ব্রাহ্মণ, যন্ত্রোচ্চারণ করিতে জানে না; পে আসিয়াছে গ্রহণের সময়ে দান গ্রহণ করিয়া দুঃপরমা যোজগার করিতে। অন্ধ, খঞ্জ, ভিক্ষুক, সকলেরই দর্শন মিলিতেছে। ব্রাহ্মণকূলের কুমাওও আজ নবদ্বীপের স্নায়চকুর প্রপৌত্র বলিয়া নিজের পরিচয় দিয়া, শিশুপুরুষের নাম ভাঙাইয়া দুই পরমা উপার্জন করিতে চাহিতেছে। আসিয়াছে বৈষ্ণব, আসিয়াছে অমুক বাড়ীর ঝি; গ্রহণ-স্নানের পুণ্যটা আজ সারিয়া লইবে। চাটুষ্যে মশাই মুখ্যে মশাইও আসিয়াছেন। তবে বৃদ্ধ চটোপাধ্যায়-নন্দন পুণ্য করিতে আসিয়াছেন মনে করিলে ভুল হইবে। তিনি তাঁহার তৃতীয় পক্ষের তরুণীভাৰ্য্যাকে সামলাইতে এই শীতের মধ্যে বাহির হইতে বাধ্য হইয়াছেন; কারণ, ধর্মপত্নী বাগ্ননা ধরিয়াছেন, গ্রহণের গঙ্গাস্নানের পুণ্য তিনি অর্জন করিবেন। বৃদ্ধ মনে মনে মন্দেহ করিতেছেন, এই গঙ্গাস্নানের অজুহাতে তরুণী কি কোনো তরুণের সঙ্গে অভিযানে বাহির হইয়াছেন? দেখাই যাক না কেন? আবিষ্কৃত হইয়াছেন জনৈক গাঁটকাটা। এই পুণ্যার্জনের স্বযোগে তিনিও কিছু অর্জন করিতে পারেন কি না। ছুতোপাড়ার শ্রীমানের দলও বাহির হইয়া পড়িয়াছেন। কোনো স্নানার্থিনী তরুণীর ইহুদীর বাচ্চার মতো স্বন্দর দেহের সিন্ধবসনের অন্তরালবতী অর্ধনগ্ন সৌন্দর্য উপভোগ করিয়া নিজেদের চতুর্দশ পুরুষের পিণ্ডদানের সৌভাগ্য অর্জন করিতে পারেন কি না। মাতা ভাগীরথী এবং রাহগ্রস্ত চন্দ্র নীরব সাক্ষী রূপে ধর্মের নামে এত সব অধর্মলীলা উপভোগ করিতেছেন। বাদ্যল যোড়নীকাস্ত চৌধুরী তাহার শঙী-পুত্র লইয়া এই স্বযোগে একবার কলিকাতা দর্শন করিতে আসিয়াছে। আর আসিয়াছে ভাগিনেয় পদ্মলালকে লইয়া রামকমল ঘোষাল। বিশাল জনতার পটভূমিকাকে পশ্চাতে রাখিয়া এইবার গ্রহণের মুখ্য কাহিনীর সূচনা হইবে।

রামকমল ঘোষাল গ্রহণের স্বযোগে কিছু উপায়ের ব্যবস্থা করিতে আসিয়াছে। লোকটি গাঁজাখোর। রামকমলের পিতা কস্তুর বিবাহ দিবার

সময়ে আমাইকে পাঁচশত টাকার হাওনোট দিয়াছিলেন। সে দেনা আজিও শোধ হয় নাই। পিতার মৃত্যুর পর পদ্মলাল মায়ের সঙ্গে মামাবাড়ী আসিয়া আশ্রয় লইয়াছিল। কিন্তু তাহার মাতারও মৃত্যু হইয়াছে। নেশায় মামা রামকমল যখন অভিভূত থাকে, পদ্মলাল তখন মামাকে দিয়া হাওনোট সই করাইয়া লয়। আজ গঙ্গাতীরে বলিয়া রামকমল পদ্মলালের মুখেই সে-কথা জানিতে পারিল। তাই সে এই আপদ-স্বরূপ ভাগিনেয়ের হাত হইতে মুক্তি পাইবার জন্য উপায় উদ্ভাবন করিতেছে। তবে গঙ্গানানের পূণ্যটা অর্জন করা চাই। তাই ভাগিনেয়ের হাতে একটি মুখ-বাঁধা হাঁড়ি দিয়া সে বলিয়া যায়, উহার মধ্যে দুইটি বিষধর কেউটে সাপ আছে। “নরাণাং মাতুলক্রমঃ।” পদ্মলাল দেখিল, সারাপথ ধরিয়া মামা এই হাঁড়টিকে সযত্নে বহিয়া আনিয়াছে। স্তরায় উহার মধ্যে সাপ থাকিতে পারে না। রামকমল দূরে গেলে সে হাঁড়টির মুখ খুলিয়া উহার মধ্যস্থিত সন্দেশ নিঃশেষে খাইয়া ফেলিল। আবার হাঁড়টির মুখ পূর্বের মতো বাঁধিয়া রাখিল। রামকমল গঙ্গা-স্নান করিয়া আসিয়া ভাগিনেয়কে স্নান করিতে যাইতে বলিল। উদ্বেষ্ট, পদ্মলাল স্নান করিতে গেলে সে একাই সন্দেশগুলি সাবান করিবে। কিন্তু উহা যে ভাগিনেয় মহাশয় শেষ করিয়া ফেলিয়াছেন, মাতুল তাহা বুঝিতে পারেন নাই। পূণ্যাগী ভাগিনেয়ের গঙ্গাস্নানে রুচি হইল না। সে মামার গামছা-ভিজানো গঙ্গাজল একটু মাথায় দিয়া পূণ্যার্জন করিতে চাহিল। মামা বিপদে পড়িল। কী করা যায়! এবার কিছু দান করিয়া গ্রহণ-স্নানের পূণ্য অর্জন করা যাক। রামকমল পদ্মলালকে বলিল যে সে তাহাকে একটা আধুলি দান করিবে এবং পদ্মলালও মামাকে ঐ আধুলিটি দান করিয়া পূণ্য-লাভ করিবে। বিনা ব্যয়ে পূণ্যলাভের কী অপূর্ব কৌশল ঘোষাল মহাশয়ের মস্তিষ্ক হইতে জন্মলাভ করিয়াছে। কিন্তু বুদ্ধিমান ভাগিনেয় আধুলিটি দান-রূপে গ্রহণ করিয়া মাতুলকে উহা আর দান করিল না। ফলে মাতুল ক্রুদ্ধ হইয়া ভাগিনেয়কে ‘চোর - ডোচোর’ বলিয়া গালাগালি করিল। ভাগিনেয় মনের দুঃখে হাঁড়টি ভাঙিয়া ফেলিয়া দর্পাধাতে মগ্নিতে উচ্চত হইল। ভাগিনেয় ‘সাপ—সাপ’ বলিয়া চিৎকার করিতেই লোক-জন জড়ো হইয়া গেল। মাতুল মনের দুঃখে ভাগিনেয়ের মুখ দর্শনবনা বলিয়া প্রস্থান করিল। চতুরে চতুরে চাতুরী জমিয়াছে বেশ। কোথাও এতটুকু আড়ষ্টতা একঘেরেমি বা কষ্টকল্পনা নাই। ঘটনাগুলি স্বাভাবিক জীবনযাত্রার সরল গতিতে, মন্দাক্রান্ত্যে তালে ছুটিয়া চলিয়াছে। এ-যেন আমাদের দৈনন্দিন জীবনে শত শত পরিচিত কাহিনীর এক-একটি। চোরের উপর বাটপাড়ির আনন্দ

উপভোগ করিয়া পাঠক আনন্দে অধীর হইয়া উঠে। পাঠক ভাবিতে থাকে, ইহার পর ইহার চেয়ে কৌতুককর আরো কী আছে!

আছে বৈ কি?

রামকমল বাঙাল বোড়শীকান্তকে ভুলাইয়া তাহার নিকট পদ্মলালকে তিনশত টাকায় বিক্রয় করিয়া গেল। তাহার ধারণা, পদ্মলালকে সে জন্ম করিয়াছে। এই ক্রীতদাসত্ব হইতে ভাগিনেয়টি আর কখনও মুক্তি পাইবে না। পদ্মলাল বোড়শীকান্তের বাড়ীর চাকর ও রাঁধুনী-বামুন। সে যখন মামার কীতি জানিতে পারিল, তখন নিজেকে মুক্ত করিবার জন্ত এক অদ্ভুত উপায় অবলম্বন করিল। সে মাথায় টুপি দিয়া, কাছা খুলিয়া নামাজ পড়িবার ভাণ করিল। বোড়শীকান্ত সপরিবারে এই মুসলমানের হাতের পাক খাইয়াছে। স্তবরাং জাতি যাওয়ার ভয়ে সে তিন হাজার টাকা দিয়া পদ্মলালকে বিদায় করিল। আর রামকমল? পদ্মলালকে বিক্রয়-করা টাকা সে হজম করিতে পারে নাই। এক জুরাচোর পিছনে লাগিয়া তাহার যথাসর্বস্ব কাড়িয়া লইয়াছে। সহায়-সঞ্চল-হীন হইয়া পায়ে হাঁটিয়া বাড়ী পৌছাইতে তাহার বিলম্ব হইতেছে। স্ত্রী চিন্তা করিয়া আকুল। ইত্যবসরে অশৌচের বেশ ধারণ করিয়া ভাগিনেয় পদ্মলাল আসিয়া কাদিতে কাদিতে নিবেদন করিল, মামাকে গঙ্গানানের সময়ে কুমীরে ধরিয়া লইয়া গিয়াছে। বাড়ীতে কান্নার রোল পড়িয়া গেল। পরদিন যথারীতি রামকমল ঘোবালের শ্রাদ্ধের আয়োজন হইল। জীবন্ত মাহুঘের শ্রাদ্ধ। তামাসা মন্দ নয়! ঘটনার প্রতিটি স্তরে এমনি করিয়া পরিস্থিতিজাত অসঙ্গতি-জনিত হাসির উপাদান নাটকথানিকে গতিমুখর করিয়া রাখে। শ্রাদ্ধটা ভুতের বাপের শ্রাদ্ধই বটে। যেমন জীবন্ত মাহুঘের শ্রাদ্ধ, তেমনি মন্ত্র পড়াইতেছে যুর্থ ব্রাহ্মণ। তাহার মতে ‘অহুস্বারং দিলেং বটেং সংস্কৃতং হয়েং।’ পদ্মলাল মাতুল-শ্রাদ্ধের আয়োজন ভালোই করিয়াছে। মন্ত্রপাঠ ভালই চলিতেছে। এমন সময়ে দীনবেশে, একবস্ত্রে রামকমল আসিয়া উপস্থিত হইল। তাহার স্ত্রী পর্যন্ত তাহাকে দোখিয়া ভয়ে অভিভূত হইয়া চিৎকার করিয়া উঠিল। ভট্টাচার্য ভয় পাইয়া ‘রাম’-নাম শ্রবণ করিতেছে। পাছে সকল রহস্য প্রকাশ পাইয়া যায়, সেইজন্য পদ্মলাল তাহার মামীকে তাড়াতাড়ি গিয়া ঘরে খিল দিতে বলিতেছে। সকলেই ভয় পাইয়া রোজা ডাকিবার কথা বলিতেছে। সবটা মিলিয়া একটা বিরাট হাস্যকর পরিস্থিতির উদ্ভব হইয়াছে। যতটুকু হইয়াছে ইহা হইতে আর বেশী কিছু করিলে বাড়াবাড়ি হইত এবং কৌতুক-রস ক্ষয় হইত। নাট্যকার তাই

এই পরিস্থিতিতে আর দীর্ঘতর করিলেন না। হর-ঠাকুরদা প্রবেশ করিয়া সকল সমস্যার সমাধান করিয়া দিলেন। দেবীয়া শুনিয়া তিনি ঘোষণা করিলেন যে রামকমল জীবিত আছে। হর-ঠাকুরদা পদালাকে প্রশ্ন করিয়া প্রকৃত ব্যাপারটি জানিতে পারিলেন। বাহা হউক, সমস্ত কিছু মিলাই একটা 'বেজার রগড়' হইয়া গেল।

কাশীরাম দাস-বিরচিত মহাভারতে উল্লিখিত প্রমীলার কাহিনী অবলম্বনে ভূপেন্দ্র নাথ 'নারীরাজ্যে' নামক লঘুনাট্যখানি রচনা করেন। তরল হাস্য বা ব্যঙ্গের প্রাধান্য এই নাটকে নাই। অথচ যুদ্ধ-বিগ্রহ পূর্ণ গুরুগম্ভীর ঘটনাও ইহার মধ্যে প্রাধান্য লাভ করে নাই। নাটকটির স্বর লঘু। নারী যতই বীরদ্বন্দ্ব হউক না কেন, পুরুষের প্রেমের সম্পর্শে আনিলেই যে 'নারীরাজ্যে'

তাহার অন্তর-নিহিত নারীসত্তা জাগ্রত হয়, প্রমীলা ও মুক্তার চরিত্র-মাধ্যমে নাট্যকার তাহাই প্রকাশ করিয়াছেন। ত্রীকৃষ্ণের ঐশ্বর্য-লীলার সঙ্গে সঙ্গে ললিত প্রেমলীলার প্রকাশ হইয়াছে এই নাটকে। মুক্তা শুধু প্রেমিকা নয়, গোপী ভাবে ভাবিতা সাধিকাও বটে।

'গুরুঠাকুর'কে যেমন হাস্যরসাপ্রস্রিত লঘুনাট্য বলা যায় না, তেমনি ইহা ব্যঙ্গ-রস-বহুল প্রহসনও নয়। ইহা ক্ষুদ্র আকারের নাটক। গুরু যেমনই হউক, শিষ্যের ভক্তিতেই গুরুর মাহাত্ম্য প্রতিষ্ঠিত হয়, 'গুরুঠাকুর' ইহাই নাটকখানির বক্তব্য। শৈলীর মধ্যে উৎকর্ষ বিশেষ কিছুই নাই। সংলাপ গতানুগতিক এবং কাহিনীও সরল এবং বৈচিত্র্যবিহীন।

ভূপেন্দ্রনাথের সকল রচনার আলোচনার প্রয়োজন নাই। আলোচ্য নাটকগুলির মধ্য দিয়াই তাঁহার নাট্য প্রতিভার বৈশিষ্ট্য বুঝা যাইবে।

\* \* \*

নাট্যকার অমরেন্দ্রনাথ দত্ত শিল্পের দিক দিয়া সম্পূর্ণভাবে অমৃতলালের অঙ্গগামী। 'হরিরাজ' এবং 'দলিতা ফণিনী' বাদে তাঁহার রচিত সব কথ্যানি নাটকই লঘু নাট্য,—প্রহসন অথবা কমেডী। তাহার মধ্যে 'ছুটি প্রাণ' বিজ্ঞানসন্মত-কাহিনী অবলম্বনে রচিত। 'ফটিক জল', 'নির্মলা' এবং 'শিবরাজি'র

অবলম্বন উপকথা। উপকথা-সম্বল নাটকগুলিতে অমরেন্দ্র-নাথ অমৃতলালের মতো যাত্রার প্রভাব স্বীকার করিয়া লইয়াছেন। এই নাটকগুলির মধ্যে কাহিনীর ঘনঘটা

এবং চরিত্রের জটিলতা খুঁজিয়া পাওয়া যাইবে না। কাহিনী যেমন সহজ-সরল ভাবে চলিয়াছে, চরিত্রগুলিও তেমনি সহজ সারল্যে ফুটিয়া উঠিয়াছে।

অমরেন্দ্রনাথ দত্তের  
নাট্যালোচনা



মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা বা মনুষ্যহৃদয়ের বহুবিচিত্র বৃত্তি-প্রবৃত্তির দৃশ্য-সংঘাত এই নাটকগুলির মধ্যে মিলবে না। তবে শিশুমনের সরল বিশ্বাস এবং ভক্ত-হৃদয়ের স্বাভাবিক প্রত্যয় লইয়া যদি কেহ আনন্দের আশ্বাস করিতে চায়, তাহা হইলে সে অমরেন্দ্রনাথের নাট্যগুলির মধ্যে তাহা পাইবে। জটিলতা-পরিবর্জিত কাহিনী এবং সহজ-সরল চরিত্রের মধ্যেও যে আনন্দ আছে, অমরেন্দ্রনাথ দত্ত তাহা দেখাইয়াছেন। অভিজ্ঞ হৃদয় অভিনেতা নাট্যকার অমরেন্দ্রনাথ নাটকগুলি কি করিয়া অভিনয়ে জমাইয়া তোলা যায়, সে দিকে বিশেষ দৃষ্টি রাখিয়াছেন। কাহিনীর জটিলতা এবং চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্বের অভাব দূর করিতে পারে গানে। বাংলা যাড্রায় তাই গানের প্রাধান্য। আদৌ গানই ছিল যাত্রার সর্বধ। মনোমোহন বসুই সর্বপ্রথম যাড্রায় গানের সংখ্যা কমাইয়া তাহার সঙ্গে সংলাপের সামঞ্জস্য বিধান করিয়া গীতাভিনয় রচনা করেন। মনোমোহনের সজ্জীত প্রয়োগের বৈশিষ্ট্য অনেকেই অনুসরণ করিয়াছেন। অমৃতলালও মনোমোহনের প্রভাব অতিক্রম করিতে পারেন না। হালকাচালের সংগীতের ধারা ব্যক্তি ও সমষ্টির চরিত্রের অভিব্যক্তি এবং পরিস্থিতি ও পরিবেশের পরিচয় কতখানি সুন্দর ভাবে প্রদান করা যায়, অমৃতলাল তাহা সবচেয়ে সুন্দরভাবে দেখাইয়াছেন। এখানে তিনি গুরু মনোমোহনকে অতিক্রম করিয়া গিয়াছেন। অমরেন্দ্রনাথও এই বিজ্ঞাটি শিখিয়াছিলেন অমৃতলালের নিকট হইতে।

সমসাময়িক বাংলা রঙ্গমঞ্চের সমালোচনা করিয়া অমৃতলাল ‘তিলতর্পণ’ নাটক রচনা করিয়াছিলেন। অমরেন্দ্রনাথও এই বিষয়ে দুইখানি প্রহসন লিখিয়াছেন। একখানির নাম ‘থিয়েটার’ এবং অপরখানির নাম ‘কাঙ্কের খতম’। শৈলীর দিক দিয়া অমরেন্দ্রনাথের এই নাটক দুইখানি অমৃতলালের অনুগামী। কিন্তু বিষয়বস্তুর একটু পার্থক্য আছে। ‘থিয়েটার’ নাটকের প্রস্তাভাঙ্গা-সজ্জীতের মধ্যেই এই নাটকখানির বিষয়বস্তুর মোটামুটি ইঙ্গিত দেওয়া হইয়াছে।

খুলনা নিবাসী এক ধনী রসজ্ঞ বাঙ্গাল কলিকাতায় আসিয়া থিয়েটার করিতে বলিয়া বাই ধরিয়াছে। এই প্রযোগে ‘কত নন্দা ভূঙ্গা বিষম দিঙ্গা’ সখার বেশে আসিয়া তাহার যথাসর্বস্ব লুণ্ঠন করিবে। এইবার সেই লীলাই শুরু হইল। গুণেন্দ্র নামে নগেনের এক আশ্রয়ী খুলনা হইতে কলিকাতায় ওকালতী করিতে আসিয়াছে। কিন্তু পসার তাহার কিছুই জমে নাই। তাহার জী রসবতীর কথায় জানা যায়, ‘সকাল বিকেল কতকগুলো বাশে খেদান, মায়ে তাড়ান’ দালালের দল এনে জোটে বটে, কিন্তু মতলব হচ্ছে—কোন নাবালক ছেলের মাথা

থাবে, কোন্ বিধবার সম্পত্তি বাজেয়াপ্ত করবে, কাকে ছ'শো দিয়ে ছ'হাজার লিখিয়ে নেবে, কার মাথার কাঁঠাল ভেঙ্গে, মেয়ে মানুষের বাঁড়ী গিয়ে ইয়াঃকি দেবে—এই তো তোমার কাজ।” উকিল মহাশয় চোঁটার আছেন, ধনী নন্দন গুণেনের পকেট মারিতে পারেন কি না। “খুলনার যোগীন” বাবু না খেয়ে না দিয়ে অনেক পরশা রেখে গেছে। বাপ মরবার পরই তাঁর দুই ধনুধর ছেলে কল্কতেয়া এসে বাসা নিয়েছে। ছেলে দুটো কেপে উঠেছে - থিয়েটার করবে, আর নিজেরা সাজবে। “... গুণেন্দ্র জানে, উহাদের দুই ভাইয়ের উপর তাহার যথেষ্ট প্রভাব আছে। এইবার সেই সর্বস্বা হইয়া উঠিবে। সব টাকাকড়ি তাহার হাতে দিয়াই খরচ হইবে। সুতরাং কিছু দিনের মধ্যেই সে চক-মেলানো বাড়ী করিতে পারিবে। স্ত্রীর নামে কিছু কোম্পানীর কাগজ এবং তাহার মনের মতো গহনা করিয়া দিবে। নগেন্দ্র স্থির করিয়াছে, সম্পত্তি মটগেজ দিয়া টাকা ধার করিয়া সেই টাকায় থিয়েটার করিবে। এই মটগেজের সমস্ত ব্যবস্থা করিয়া দিবে উকিল গুণেন্দ্র।

কয়েকজন ঠক-জোচ্চোর নগেন্দ্রের ঘাড়ে ইতোমধ্যেই চাপিয়া বসিয়াছে। ইহাদের মধ্যে একজনের নাম নটবর এবং অল্পজনের নাম খাটিচাঁদ। নটবর থিয়েটারের ম্যানেজার ও নাট্যকার। আর খাটিচাঁদ পাকড়াণী হইতেছে ‘মকদ্দ্যোম’ কাগজের সম্পাদক। চোর-জোচ্চোর বড় গলায় আত্মপ্রশংসা করিয়া মানুষকে মুগ্ধ করিতে চায়। তাহাদের লম্বা-চওড়া কথায় বিশ্বাস করিয়া লোকে ঘাঘাতে তাহাদের ফাঁদে পড়ে, ইহাই থাকে তাহাদের অভিপ্রায়। নটবর নগেন্দ্রের নিকট খাটিচাঁদের পরিচয় দিয়া বলিতেছে, “এর নাম খাটিচাঁদ পাকড়াণী। ‘মকদ্দ্যোম’ কাগজের এডিটর, সহরে ভারী নাম-ডাক, এর কলমের জোরে লর্ড কর্জন পর্যন্ত খরহরি কম্মান। ইনি মনে করলে রায় বাহাদুর ক’রে দিতে পারেন, অনারারি ম্যাজিস্ট্রেট ক’রে দিতে পারেন, কাউন্সিলের মেম্বর ক’রে দিতে পারেন, আমাদের ছোট লাট উদবরণ সাহেব এর পার্শ্বনাল ফ্রেণ্ড!”

নগেন্দ্রের ভাই বরেন। - এই চালাকিটুকু ধরিয়া কেলিবার মতো বুদ্ধি তাহার আছে। তাই সে প্রশ্ন করে, মকদ্দ্যোমের মতো বাংলা কাগজ লর্ড কার্জন কি করিয়া পড়েন? জোচ্চোরের যুক্তির অভাব হয় না। খাটিচাঁদ বলে, “গভর্নমেন্টের মাইনে করা গুণ্ডা গুণ্ডা ট্রান্সলিটার আছে। প্রতি সোমবার আমার আর্টিকেল ট্রান্সলিট ক’রে লেটেনেন্ট গবর্নর আর গবর্নর জেনারেলকে এক এক কপি পাঠাবার জন্য দুটো লোক স্পেশাল মাইনে করা আছে।” সুতরাং

খাটিচাঁদ বাবু যে-সে লোক নন। এত বড় লোকের সঙ্গে পরিচিত হইয়া নগেন নিশ্চয়ই লাভবান হইবে। নগেন এই জুয়াচোরের কথায় বিশ্বাস করিলেও তাহার ভাই বরেন কিন্তু লোকটিকে চিনিয়া ফেলিয়াছে। তাই সে ঠাট্টা করিয়া খাটিচাঁদকে বলে, ‘দোহাই মহাশয়, আমার একটি উপকার করুন। আমার শিংওলা গরুটি হারিয়েছে, রূপা করে যদি খুঁজে দেন। আপনি যে রূপ কমতাবান পুরুষ দেখছি—আপনার অসাধ্য কিছুই নেই।’

এই থিয়েটারকে কেন্দ্র করিয়া বিরাট পাগলের আসর বসিয়া গিয়াছে। নারী-পুরুষ-নির্বিশেষে এক-একজন এক-এক ধরনের পাগল। মনুষ্যচরিত্রের অসঙ্গতি লইয়া নাট্যকার খেলায় মাতিয়া উঠিয়াছেন।

নগেন থিয়েটার করিয়া নাম কিনিবে, অর্থ উপার্জন করিবে, নিজে নায়কের ভূমিকা গ্রহণ করিয়া অভিনয় করিবার সৌভাগ্য অর্জন করিবে। ইহা হইতে পৌরুষ আর কি থাকিতে পারে? তাই সে গুণেন, নটবর এবং খাটিচাঁদ, কাহারও চালাকি-জুয়াচুরি বুঝিতে পারে না। বুঝিতে পারে না বলিয়াই সে নাটকে হাশ্বাস্পদ চরিত্র হইয়া উঠিয়াছে। বরেন খাটিচাঁদের ভগ্নামি বুঝিতে পারিয়াছে। কিন্তু বুঝিয়াও সে দাদাকে সাবধান করে না। কারণ, তাহারও এক ধরনের পাগলামি আছে। সে নায়কের ভূমিকায় অভিনয় করিতে চায়। সত্য সত্যই যদি থিয়েটার প্রতিষ্ঠিত হয়। সে তাই স্বধোগটি হারাইতে চায় না। ওদিকে সবচেয়ে পাগলামি আরম্ভ করিয়াছে নগেনের স্ত্রী সুবর্ণলতা। স্বামী মেঘনাদ সাজিবে; স্বতরাং সে প্রমালা সাজার উদ্যোগ করিতেছে। গন্ধর্ত্তেলে চিকণ চকুর মাজিত করিতেছে, পীঠে ধনুবাণ বাধিতেছে। সে তাল-ঠুকিয়া বীরাদনা সাজিতেছে। গৃহলক্ষ্মী বসকল্লার এ-কোন্ চরম উন্নততা! গুণেনের স্ত্রী রসবতী তাহাকে কিছুতেই বুঝাইয়া নিরস্ত করিতে পারিতেছে না। তাহার, অর্থাৎ গুণেনের অস্ত-পুরে বসিয়া স্বামী ও স্ত্রী, নগেন ও সুবর্ণলতা অভিনয় আরম্ভ করিয়া দিল। নগেন হনুমানের ভূমিকায় খানিকটা অভিনয় করিতেই সুবর্ণলতা তাহাকে আক্রমণ করিল। ইহাদের ক্যাপামিতে অস্ত-পুরও রক্তমণ্ড হইয়া উঠিল। গুণেন্দ্র ঘরে ঢুকিয়া এই অবস্থা দেখিয়া বলিয়া উঠিল, “এ কি ব্যাপার! বাড়ীর ভেতর বোমাটোরের দল যাত্রা করছে না কি?”

গুণেন্দ্রের স্ত্রী রসবতী একটি অভূত চরিত্রের নারী। একদিকে সে ভীষণ ভৈরবী। অন্যদিকে সে বুদ্ধিমতী গৃহস্থবধূ। উগ্র আধুনিকতা তাহার পছন্দ হয় না। প্রয়োজন-বোধ করিলে স্বামীকে সে শতমুখী-প্রহারে জর্জরিত করে

কিন্তু আধুনিকতার নাম করিয়া মেয়েদের বেহায়াপনা সে পছন্দ করে না। তাই সে বলে, “হ্যাঁ নগেন, এ করেছে কি? বৌটাকে শুদ্ধ কেপিয়ে তুলেছ, নিজে থিয়েটার করবে, কর, উচ্ছন্ন যাবে, যাও। কুলের কুলবধু, তার শুদ্ধ মাথা খাবার যোগাড় করেছে!”

নগেনের চরিত্র-স্বভাবের রসবতীর ধারণা স্পষ্ট। লেখকের নিজের ধারণাই যেন রসবতীর উজ্জ্বল অভিব্যক্তি হয়। “বাঙ্গাল এক অভূত জানোয়ার বটে, কলকাতার সহরে এসে সর্বত্র বন্ধক দিয়ে—মান-সম্মত ডুবিয়ে, থিয়েটার করা হচ্ছে! এমন শালার মড়া পেয়েছে, দলকে দল শকুনি এগে ঠোকরাচ্ছে।”

রসবতী অনেক সহ্য করিয়াছে। কিন্তু এইবার তাহার ধৈর্যের বাঁধ ভাঙিল। বরেন আসিয়া তাহাকে সংবাদ দিল, গুণেন্দ্র পটলস্বন্দরী নারী এক বারবণিতাকে রক্ষিতা রাখিয়াছে; ঐ রক্ষিতাটি আগে বরেনেরই ছিল। দারিদ্র্যের মধ্যে সংসার চালাইয়াও রসবতী বিরক্ত হয় নাই। সে স্বামীকে দুই একটা রুঢ় কথা শুনাইয়াছে; বড়জোর দুই-একখানি গহনার বায়না ধরিয়াছে। এবার সে হাড়ে হাড়ে জলিয়া উঠিল। নারী-বেশী বরেনের সঙ্গে সে পার্শ্ব চড়িয়া পটলস্বন্দরীর গৃহে উপনীত হইল। স্বামীকে কাঁটা-পেটা করিয়া টানিয়া আনিল এবং তাহার রক্ষিতাকেও দুই-ঘা বসাইয়া দিল। রসবতী চরিত্রটি নাটকখানিকে রসপূর্ণ করিয়া রাখিয়াছে, সন্দেহ নাই।

অমরেন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন, নাট্যপ্রতিষ্ঠান এবং রঙ্গমঞ্চকে একত্রে ধরিয়া ভবঘুরে, ছুচরিত্র, ঠকবাজ ব্যক্তি কেমন কলুষিত করিয়া তুলিয়াছে। কতকগুলি অকর্মণ্য ধর্মীর ছলান পিতার মৃত্যুর পর নৈতৃত্ব সম্পত্তি হাতে পাইয়া হুজুগের বেশে থিয়েটার খুলিতেছে অথবা সংখ্যক অভিনয়ের আয়োজন করিতেছে। কতকগুলি গেরো লোক শহরে আসিয়া হঠাৎ বাবু হইয়া বসিতেছে। তাহারাও চায় থিয়েটার খোলার বাতিকে যোগ দিতে। নেশার মাতিয়া তাহারা নৈতৃত্ব ভিটা বন্ধক দিতেও ইতস্ততঃ করে না। থিয়েটার খুলিয়া বিরাট অর্থ, প্রতিষ্ঠা ও প্রতিপত্তি লাভের আশায় তাহারা ঋণের পর ঋণ করিয়া থিয়েটারের খরচ চালাইয়া যায়। শেষ পর্যন্ত দেনার দ্বায়ে জেলে যায়। এই উদ্ভট নেশার জন্ত তাহারা একেবারে সর্বস্বান্ত হয়।

এই সমস্ত হুজুগপ্রিয় লোকগুলিকে বিরিয়া যাহারা মধু লুটিতে আসে, তাহাদের চারিত্রিক দৃঢ়তা বলিয়া কিছুই নাই। নাট্যকার নটবর এবং এডিটর খাটিচাঁদ উভয়েই মত্তপারী, বেখানস্ত নরাধম। ইহাদের দ্বারা কোনো মহৎ কাজ হয় না।

সখের অভিনয় করিতে গিয়াও এই দুশ্চরিত্র, নাতালের দল ঐকান্তিকতা রাখিয়া কাজ করিতে পারে না।

শেষ দৃশ্যে অভিনয়ে ভূতের বাপের আঁচ আয়ত্ত হইয়া গেল। কেহই নিজের অংশ মুখস্থ করে নাই। যেটুকু মুখস্থ করিয়াছে, তাহারও প্রাসঙ্গিক প্রয়োগ করিতে পারে না। একটা ভূতের বাপের আঁচের মধ্য দিয়া অভিনয় শেষ হইল।

অমরেন্দ্রনাথের সংলাপের ভাষা সহজ ও সরল। অকারণ আলঙ্কারিকতা এ ভাষায় নাই। সাধারণ মানুষ যে ভাষায় কথা বলে, নাট্যকার সংলাপে ঠিক সেই ভাষাই ব্যবহার করিয়াছেন। নগেন্দ্রের স্ত্রী স্বর্ণলতার পূর্ববঙ্গীয় ভাষা হান্তরস-স্রষ্টিতে যথেষ্ট সহায়তা করিয়াছে। বেশালয়ের চিত্রও জীবন্ত।

থিয়েটারের অগৃহীত সঞ্চয়ে অমরেন্দ্রনাথ আলোকপাত করিয়াছেন ‘কাজের খতম’ নাটকে। বাংলাদেশে ছাত্তাব্য প্রভৃতি বিশিষ্ট ভদ্র সম্ভানগণ সখের থিয়েটার খুলিয়া অভিনয় করিয়াছিলেন। কিন্তু সাধারণ রক্তমঞ্চ বখন স্থাপিত হয়, তখন অভিনয় করার দিকে শিক্ষিত ভদ্রসম্ভানদের দৃষ্টি বিশেষ আকৃষ্ট হয় নাই। সাধারণতঃ পাড়ায় বকাটে ছেলের দল থিয়েটারে মাতিয়া উঠিত।

ভদ্রঘরের ছেলেরা অভিনয় করিতে আসিলেও তখন ভদ্রঘরের কোনো কথো অভিনেত্রীর কাজ করিত না। যাঁহারা সাধারণ রক্তমঞ্চ ‘কাজের খতম’

স্থাপন করিয়াছিলেন, তাঁহারা কেহ কেহ পুরুষদিগের দ্বারা নারী-ভূমিকা অভিনয় করাইতেন। কিন্তু তাঁহাদের পসার জমে নাই। রক্তমঞ্চের পরিচালকগণ তাই বাধ্য হইয়া বারনারীদের দ্বারা স্ত্রীভূমিকা অভিনয় করাইতে মন দিলেন। কিন্তু ইহার ফলে সমাজের তথাকথিত নীতিবাগীশগণ থিয়েটারের প্রতি বিরূপ মনোভাব পোষণ করিতে লাগিলেন। অমরেন্দ্রনাথ তাঁহাদের এই ভুল নীতিবাগীশতার নিন্দা করিয়াছেন তাহার ‘কাজের খতম’ নাটকে।

‘কাজের খতম’ সাতটি দৃশ্যে লিখিত একখানি একাক নাটক। আঙ্গিকের দিক দিয়া ইহাকে সর্বাঙ্গ-সুন্দর একখানি গ্রহসন বলা যায় না। গ্রহসনের মধ্যে স্নেহ-বিজ্ঞপের আধিক্য থাকে। এই নাটকখানির মধ্যেও স্নেহ, বিজ্ঞপ, সমাজসংস্কারের প্রচেষ্টা বিস্তারিত। কিন্তু তীব্র, তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গের মাধ্যমে তাহা মুখর হইয়া উঠে নাই। হাল্কা হাসির পরিবর্তে অনেকখানি গাঙ্গীর্ষ, বিচার-বুদ্ধির জাগরণের প্রয়াস, স্থিরবুদ্ধির প্রয়োগের প্রতি আবেদন বিশেষভাবে মূর্ত হইয়াছে এই নাটকে। কিন্তু পরিণতিতে ইহার গ্রহসনাত্মক রূপটিই ফুটিয়া

পরিণতিতে ইহার প্রহসনাত্মক রূপটিই ফুটিয়া উঠে। সমাজের নানান্তরের মাহুষকে একত্র টানিয়া আনিয়া তাহাদের চরিত্রের অন্তর্নিহিত দুর্বলতা ধরাইয়া দিয়া নাট্যকার শুচিশূত্র হালির বলকে নাটকের উপসংস্কৃতিকে উজ্জ্বল করিয়া তুলিয়াছেন। অমরেন্দ্রনাথ ব্যঙ্গ করিয়াছেন, কিন্তু অকারণ ভাঁড়ামি বা অঙ্গীলতার সৃষ্টি করেন নাই। এই সংযত শুভ্র শুচিতা অমরেন্দ্রনাথের রচনার অন্ততম বৈশিষ্ট্য।

রমাকান্ত গোড়া হিন্দু। তিনি ধনশালী ব্যক্তি। সস্ত্রীক ধর্মাচরণের অঙ্কুরোদগমে দ্বিতীয় পক্ষে বিবাহ করিয়াছেন কস্তুর বয়সী একটি তরুণীকে। থিয়েটারের অভিনেতা মতিলালের মতে এই দ্বিতীয় পক্ষে বিবাহ করা এবং ভক্তভাবে বেত্রাগস্তি একই ব্যাপার। অথচ রমাকান্তের ধর্মবোধটুকু অতি জীবন্ত। তিনি নিত্য হরিণামের মালা জপ করেন। থিয়েটারের নাম শুনিতে পারেন না, কারণ, থিয়েটারে বেত্রাগস্তি অভিনয় করে। ওখানে গেলে অধর্ম হয়। রমাকান্তের পুত্র যতীন, ওরকে মিষ্টার ভোস, বিলাত-ফেরত কৌতুকী। তিনি নেটিভ থিয়েটার দেখেন না, কারণ, নেটিভ থিয়েটার বড় ভাণ্ডী। রমাকান্তের শ্রীলঙ্কা কুলচন্দ্র কাগজের এডিটর। থিয়েটারের প্রতি তাহারও বিরাগ, কারণ, ওখানে গেলে মর্যালিটি নষ্ট হয়। বিলাত-ফেরত ডাক্তার গণেশ-গোবিন্দেরও ঐ একই কথা। মোটকথা, একটা নৈতিকতার ধূয়া তুলিয়া সমাজের তথাকথিত গণ্যমান্ত, প্রতিপত্তিশালী ব্যক্তি সকলেই থিয়েটারের প্রতি বিরূপ মনোভাব পোষণ করে। থিয়েটারের অভিনেতা মতিলাল তাই একবার এক কোশল করিল। এই তথাকথিত নীতিবাগীশ বাবুদিগকে সে জানাইল যে থিয়েটারের অভিনেত্রীদিগকে সে একদিন বাগানবাড়ীতে নিমন্ত্রণ করিবে। তাহাদের অভিনয়ে ইহারা মুগ্ধ হন কি না দেখা যাইবে।

যথাযোগ্য আয়োজন হইল। মহাশয় ব্যক্তির নীতি-ধর্ম, মান-মর্যাদা সমস্ত তুলিয়া এই অভিনেত্রীদিগের প্রতি আকৃষ্ট হইলেন। অভিনেত্রী বারনারীর আকর্ষণ বাহারা অতিক্রম করিতে পারে না, অভিনয়ের নিন্দা করা তাহাদের সাজে না। অভিনয়কে একটা ললিতকলা-রূপে গ্রহণ করিবার সংসাহস ইহাদের নাই। অভিনয়ের নিন্দা না করিয়া ইহাদের নিজ নিজ চারিত্রিক দুর্বলতার বিরুদ্ধে যুদ্ধ করা উচিত, ইহাই নাট্যকারের বক্তব্য।

‘চাবুক’ নামক প্রহসনখানির উপর অস্বতলালের প্রভাব দৃশ্যতঃ অস্বতলালের প্রভাবের মধ্য দিয়াই এই গ্রন্থখানিতে মলিয়ায়ী ভদ্রী অন্তর্ভুক্ত হইয়াছে। সমাজের কিছু কিছু লোকের যোগ্যতা না থাকিলেও ‘হঠাৎ নবাব’ হইবার

বাগনা থাকে। উকিল মটুকমোহন তাঁহাদের একজন। মটুকমোহন সামান্ত আইনজীবী। নিজের ব্যবসায়ের সামান্ততম যোগ্যতাও তাহার নাই। অথচ

সে মনে মনে আশা পোষণ করিতেছে যে সে জজ হইবে।  
'চাবুক'

প্যালাগ্রাম নামক লহরের একজন চালাক লোক তাহাকে জজ করিয়া দিবে বলিয়া নাচাইয়া তুলিতেছে। কিন্তু অমরেন্দ্রনাথের কল্পনার অসঙ্গতি কম নয়। প্রথম কথা, একজন ব্যবহারজীব নিজের মূল্য-সম্বন্ধে এতটুকু সজাগ না হইয়া পারে কি করিয়া? মটুকমোহন তো মল্লিয়ারের 'Cit that turned gentleman' নাটকের জুর্ডনের মতো একজন অশিক্ষিত, সাধারণ লোক নয় যে সহজে আদব-কায়দার নামে তাহাকে যে-কোনো প্রকারে মাতাইয়া তোলা যাইবে। একজন উকিলের বোঝা উচিত যে সরকার বাহাকে-তাহাকে ডাকিয়া জজ করিয়া দেয় না। তাহার জন্ত একটা যোগ্যতার পরীক্ষা প্রয়োজন। যে প্যালাগ্রাম জজ করিয়া দিবে বলিয়া মটুকমোহনকে লোভ দেখাইতেছে, তাহার বিজ্ঞাবুদ্ধি এবং যোগ্যতাও বিবেচনা করিয়া দেখিবার উপযুক্ত। অবশ্য কোনো কিছুর অভিসৃতিতে যাহারা কেশিয়া উঠে, তাহাদিগের বিচারবুদ্ধি কিছুই থাকে না। কিন্তু উকিল এত বোকা বা ক্যাপা হয়, তাহা ভাবিতেও একটু কষ্ট হয়। বুদ্ধি ও যুক্তির কোশলে যাহারা ব্যবসায় চালায়, তাহারা এত বোকা কি করিয়া হয়? জুর্ডনের মতো সামান্ত দাঁড়ির পক্ষে যে নিবুদ্ধিতা এবং সরলতা সম্ভব, মটুকমোহনের মতো উকিলের পক্ষে তাহা সম্ভব নয়। চরিত্রটির কল্পনায় এইখানেই অসঙ্গতি। তারপর ভূতবেশী ভাব্যাকাস্ত ও গবাকাস্তকে দেখিয়াই মটুকমোহনের মতো উকিল তাহাদিগকে ভূত বলিয়া ধরিয়া লইল। সবটা মিলিয়া কল্পনার দীনতা এবং অতি সহজে তাক লাগাইয়া দিবার বাসনা প্রকাশ পায়। সুতরাং এই চরিত্র-কল্পনায় নাট্যকার খুব উচ্চাঙ্গের মৃদুয়ানা দেখাইতে পারেন নাই। তবে অন্তান্ত কয়েকটি চরিত্র-পরিচয়নায়া তিনি মোটামুটি সার্থকতা দেখাইয়াছেন। মটুকমোহনের পুত্র ময়ূরচাঁদের গবেষণা-বিষয়ক ক্যাপামি যেমন উপভোগ্য হইয়াছে, তেমনি কর্মবিহীন উদ্ভট চিন্তার নায়ক বাঙালার চরিত্রও এখানে সুন্দর ভাবে প্রস্তুতিত হইয়াছে। মাতাল ভাব্যাকাস্ত এবং তাহার পুত্র গবাকাস্তের চরিত্রও পরিষ্কৃতি এবং পরিবেশের সঙ্গে বেশ সঙ্গতি রাখিয়া চলে। তাহাদের পাগলামি যেমন হাস্যোদ্বীপক, তেমনি পিতাপুত্রে ভূত সাজিয়া তাহারা যখন মটুকমোহনকে প্রতারণা করে, তখনও অসঙ্গতি-জনিত হাস্যরসের অবতারণা হয়। মোল্লাচাঁদ চাপরাশী যখন মটুকমোহনকে জজীয়তী আদব-কায়দা শিক্ষা দেয়, তখনও দর্শক হাসিয়া আকুল

হয়। তরঙ্গিনী ও মদনমোহিনীর চরিত্রে নীনবন্ধুর বগী-বিন্দীর প্রভাব স্পষ্ট। এমনি ধরনের পাগলদের ঔষধই হইতেছে চাবুক। প্রহসনখানির চাবুক নামটি সার্থক।

বড়োর অভ্যুত্থান করা ও বড়ো হওয়ার বাসনা মানুষের স্বাভাবিক প্রবৃত্তির অন্ততম। এই দুর্বলতা মানুষের চরিত্রের মর্মযূলে নিহিত। সুতরাং মটুক-মোহনের চরিত্রে উৎকৃষ্ট হিউমারের সম্ভাবনা ছিল। নাট্যকার যদি তাহার চরিত্রে কিছুটা সঙ্গুপের আরোপ করিতে পারিতেন, তাহা হইলে দোষে-গুণে চরিত্রটি সার্থক হইয়া উঠিতে পারিত এবং দর্শকের সমবেদনা অর্জন করিত। কিন্তু তিনি তাহা পারেন নাই বলিয়া চরিত্রটি শুধু ব্যঙ্গের উপকরণ-রূপেই নাটকে উপস্থাপিত হইয়াছে। তবে হাস্যরসের গভীরে প্রবেশ করিয়া যে দর্শকগণ মানবচরিত্রের মর্মস্থিত অসঙ্গতির সন্ধান করিতে যায় না, তাহাদের পক্ষে প্রহসনখানি উপভোগ্য হইয়াছে, সন্দেহ নাই।

‘প্রেমের জেপলিন’ গ্রন্থখানিকে নাট্যকার রঙ্গনাট্য বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। রঙ্গ বা তামাসাই গ্রন্থখানির মধ্যে প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। ভবানী এবং অবনী দুই জাতিভ্রাতা। এক মেসে দুইজনেই বাস করে। হরিমিজের কত্তা সুভাষিনীকে বিবাহ করিবার ব্যাপারে দুইজনের মধ্যে মনোমালিন্যের একটা প্রচণ্ড অবকাশ সৃষ্টি হইতে পারিত। ঠিক তেমনি ‘প্রেমের জেপলিন’ প্রচণ্ড উদ্বেগ এবং অন্তরজালা দেখা দিতে পারিত সুভাষিনীর মধ্যে। কিন্তু নাট্যকার পরিস্থিতিকে কোথাও গুরুগম্ভীর হইয়া উঠিতে দেন নাই। দুই বন্ধুর প্রেম-ঘটিত স্বপ্নের মধ্যে এতটুকুও জটিলতা বা গাভীর্ষ নাই। পরস্পরের সহিত ঝগড়া হইয়াছে। কিন্তু তাহার মধ্যে নিতান্ত ছেলেমি ভিন্ন কিছুই পরিলক্ষিত হয় না। উহা যেন মনোমালিন্যের খেলা মাত্র। উভয়েই উভয়কে লুকাইয়া হরিমিজের কত্তার সহিত বিবাহের ব্যাপারে একটা হির লিঙ্কাস্তে আসিতে চায়। কিন্তু অদৃষ্টের পরিহাসে তাহা হইয়া উঠে না। ভৈরব চাকর এবং বিন্দি-বির সাক্ষাৎ ঘটে ভবানী-অবনীর বাসা-বাটিতে একই সময়ে। বিন্দি-বির পুরুষোচিত বীরত্ব প্রচুর হাসির খোরাক জোগায়।

হরিমিজ কত্তা সুভাষিণীর বিবাহ দিতে চায় ভবানীর সঙ্গে, কারণ, ভবানী ধনী সন্তান। সে অন্তরকে অনেক বড় বড় মক্কেল জোটাইয়া দিতে পারিবে। হরিমিজ অমাত্য। ভবানীকে মাতাল জানিয়াও সে তাহার সহিত কত্তার বিবাহ দিতে চায়, কারণ, এই বিবাহের দ্বারা সে প্রচুর পসার লাভ করিবে। কিন্তু তাহার দ্বী ও ভাগিনেরী সুভাষিণীকে এমনি করিয়া বলি হইতে দিতে



চায় না। অবনী সচরিত্র, ভালো ছেলে; সে বি-এ পড়ে; শিক্ষিত ছেলে। সুভাষীও তাহার প্রতি অহরন্তর। সুতরাং হরিমিত্রের ভাগিনেস্বী প্রমদার প্রচেষ্টায় অবনীর সহিতই সুভাষীর বিবাহ হয়। নাটকের কাহিনীটি মোটামুটি এই। কিন্তু আমাদের বক্তব্য হইল এই যে, অবনী যে সচরিত্র এবং গুণবান এমন পরিচয় নাটকের মধ্যে কোথাও পাওয়া যায় না। নারীর রূপমোহে মুগ্ধ যুবক গাছে চড়িয়া একেবারে নায়িকার শয়নকক্ষে উপনীত হয়। ইহা মৌন্দর্ষ, স্বরূচি এবং সচরিত্রতার পরিচয় নয়। নিজের হৃদয়ে যে প্রেমের সঞ্চার হইয়াছে, সে বিষয়ে সুভাষী সজাগ। কিন্তু তাহার প্রেম-প্রকাশক স্বগতোক্তির মধ্যে বিরহের আঁতি ফুটিয়া উঠে নাই। উহা আমাদের মনে বেদনাবোধ না জাগাইয়া বরং হাসির উদ্রেক করে। যেখানে যেখানে চরিত্র ও পরিস্থিতির অভিব্যক্তি গুরু-গম্ভীর হইয়া উঠিতে পারিত, নাট্যকার ইচ্ছা করিয়া সেই সেই স্থানে তরল হাস্যরস সৃষ্টি করিয়াছেন। হরিমিত্র ও তাহার স্ত্রীর বাক্য ও কার্য হাসির উদ্রেক করিলেও রঙ্গনাট্যের উপযোগী করিয়াই নাট্যকার চরিত্র দুইটি স্বকন করিতে পারিয়াছেন। পরিস্থিতি ও পরিবেশে উহারা সার্থক হইয়া উঠিয়াছে, সন্দেহ নাই। কিন্তু হরিমিত্রের সহিত তাহার ভাগিনেস্বী প্রমদার আলাপ শোভনতার সীমা অতিক্রম করিয়াছে। ইহা মামা-ভাগিনেস্বীর আলাপ না হইয়া জ্বালী-ভগিনীপতির আলাপ হইলেই শোভা পাইত। নাটকখানি রঙ্গনাট্য; ইহাকে উচ্চস্তরের প্রহসন বা কমেডী বলা যায় না।

‘দলিতা কণিনী’ নাটকখানিকে রঙ্গনাট্য বা প্রহসন বলা যায় না। ইহা হাস্যরসাত্মক কমেডীও নয়। ইহার মধ্যে ট্রাজেডীর গাঙ্ঘীর্ষ, জটিলতা এবং বিষমতা আসিয়া মিলিত হইয়াছে। ইহাকে একখানি গুরুগম্ভীর নাটক বলা যাইতে পারে। বিশ্বনাথ রাও-এর বন্ধুপ্রীতি এবং অতিথি-দলিতা কণিনী

বাংসল্য এই নাটকের বিশেষ আকর্ষণীয় বিষয়। মোহন-মোহিনী এবং সোরাবজীর চরিত্র ও সংলাপ এই গুরুগম্ভীর নাটকখানির মধ্যে প্রচুর হাস্যরসের অবতারণা করিয়াছে। বিশ্বনাথ রাও-এর সুন্দরী এবং সাধবী স্ত্রী রমাবাঈ-এর প্রতি যুবক নরেন্দ্রনাথের রূপমোহ হইতে নাট্যকাহিনীর উৎপত্তি। বিষে বিষকন্ডের মত রমাবাঈ-এর নিরস্তর, নিবিড় সাহচর্যের মধ্য দিয়া নরেন্দ্রনাথের রূপমোহকে দূরীভূত করায় নাট্যকারের যথেষ্ট কৃতিত্বের পরিচয় পাওয়া যায়। নরেন্দ্র মুগ্ধ হইলেও চারিত্রিক দৃঢ়তা, মনুষ্যত্ব, কর্তব্য এবং কৃতজ্ঞতাবোধ বিসর্জন দেয় নাই। প্রবৃত্তি-নিবৃত্তির দ্বন্দ্ব নরেন্দ্রনাথ

বিজয়ী হইয়া দেবতার আসনে উপবিষ্ট হয়। প্রাচীন ভারতীয় হিন্দুনারীর সতীত্ব, অপূর্ব বুদ্ধিমত্তা এবং তেজস্বিতার সঙ্গে আধুনিক নারীর স্বাধীন গতিবিধির স্রসংহত মিলন হইয়াছে রমাবাদী-এর চরিত্রে। নায়ক নরেন্দ্রনাথ এবং তাহার প্রতি একান্তভাবে আসক্তা বিলাসবতীর চরিত্র দুইটিও সু-অঙ্কিত। নরেন্দ্রনাথের প্রতি বিলাসবতীর আকর্ষণ যেমন আকস্মিক, তেমনি তাহার প্রেম-প্রকাশের ভাবায়ও প্রগল্ভতা এবং নির্গঞ্জতা অত্যধিক। বিলাসবতী সংস্কারমুক্ত। ব্রাহ্মবালিকা হইলেও এতখানি গায়ে পড়িয়া প্রেম নিবেদন করা নারীজাতির প্রকৃতিবিরুদ্ধ বলিয়াই মনে হয়। দুনিবার প্রেমপ্রকাশের সময়েও নারী কিছুটা লজ্জা, কিছুটা দ্বিধা এবং অনেকখানি সঙ্কোচের দ্বারা বাধাগ্রস্ত হয়। ফলে স্পষ্ট প্রকাশের পথ পরিত্যাগ করিয়া সে আভাস-ইঙ্গিত এবং ছলা-কলার আশ্রয় গ্রহণ করে। তাই স্পষ্টতা এবং অস্পষ্টতার মাধ্যমে তাহার চরিত্রের অভিব্যক্তি যে রহস্যময়তা লাভ করে, তাহাই নারী-চরিত্রকে মধুরিমামণ্ডিত করিয়া তোলে। আশ্চর্যের বিষয়, এই নারীজনোচিত চারিত্রিক রহস্য পুরুষ নরেন্দ্রনাথের মধ্যেও যতখানি দেখা যায়, নারী বিলাসবতীর মধ্যে তাহাও দৃষ্ট হয় না। নরেন্দ্রনাথ প্রবৃত্তি ও বিবেকের সঙ্গে যতখানি যুক্ত করিয়াছে, তাহার এক কণা যুক্তও বিলাসবতী করে নাই। সে প্রবৃত্তির শোভে গা ঢালিয়া দিয়া দিশাহারা হইয়া অদৃষ্টের অনির্দেশ্য ইঙ্গিতে ছুটিয়া চলিয়াছে। এই চরিত্রের সংঘমহারা গতিবেগ উহার সংলাপকেও প্রবল আবেগে কম্পিত করিয়া তুলিয়াছে। এই একখানি মাত্র নাটকে অমরেন্দ্রনাথের নাট্যপ্রতিভা ও কবি-প্রতিভার চরম বিকাশ ঘটিয়াছে।

যে প্রেম সংঘম, সাধন, আত্মনিয়ন্ত্রণ এবং আত্মত্যাগের দ্বারা বিশোধিত নয়, শুধুমাত্র একটা বীধনহারা প্রবৃত্তির ঘূর্ণিঝড় সৃষ্টি করিয়া যে প্রেম সমস্ত পরিবেশকে লগুতও করিয়া তোলে, তাহা কখনও মধুর মিলনে সার্থকতা লাভ করে না। বিলাসবতীর মোহও তাই প্রেমে সার্থক হইয়া উঠে নাই। এই সার্থকতার পথে অল্প দিক দিয়াও বাধা ছিল। নরেন্দ্রনাথ রূপমুগ্ধ যুবক। নিজের অসংযত হৃদয়কে সংযত করাই তাহার জীবনে তখনকার মতো প্রধান উদ্দেশ্য। বিলাসবতীর মোহজালে মুগ্ধ হইলে নরেন্দ্রনাথের এই আত্মনিয়ন্ত্রণের সাধনায় বাধা পড়িত। তাহা হইলে নাটকখানি আদর্শবোধের অভাবে উচ্ছৃঙ্খল-চরিত্রের কদর্ঘলীলায় রুদ্ধ হইয়া উঠিত। ব্রাহ্মণ বিশ্বনাথ রাও নরনারীর নিবিড় সান্নিধ্যের মধ্যে যে সংযত-সৌন্দর্য দেখাইবার জন্ত নিজের জ্বাকে দিয়া যে ঘটনাপ্রবাহের সৃষ্টি করিয়াছিলেন, তাহাও সার্থকতা লাভ করিত

না। বিলাসবতীর বাধাহত কাম কোথের সঞ্চার করিয়াছে। তাহার বত রোষ গিয়া পড়িয়াছে রমাবাদী-এর উপর। সে হইয়া উঠিয়াছে প্রতিহিংসাময়ী 'দলিতা ফণিনী'। বিশ্বনাথ রাও-এর সৌজন্যপূর্ণ মধুর ব্যবহারও তাহাকে শাস্ত করিতে পারিল না। নাটকখানি তাই শুভ-পরিণামী হইয়াও সম্পূর্ণ মিলনাস্তক হইয়া উঠিতে পারে নাই।

'ফটিক জল' নাটকখানি উপকথা-সম্বল রোমাঞ্চিক কমেডী। পাহাড়ী সর্দারের কন্যা জুমেলায় সঙ্গে রাজপুত্র রাজপুত্র প্রভাতের প্রণয় এই নাটকের অবলম্বিত বিষয়। চাতক যেমন ফটিক জলের আশায় উৎসুকনেত্রে আকাশের দিকে তাকাইয়া ভাবে, কখন আকাশের কল্পনাধারা 'ফটিক জল'

তাহার মুখে বারিবিন্দু-রূপে বারিয়া পড়িবে, রাজপুত্র প্রভাতও তেমনি জুবেলায় প্রেমের জগ্ন ব্যাকুল আগ্রহভরে অপেক্ষা করিতেছে। শেষ পর্যন্ত এই নাটক মিলনে সার্থক হইয়াছে। প্রতিনায়ক লালুর চরিত্র নাট্যকাহিনীকে জটিল, 'সংস্কৃত এবং স্বন্দীভূত করিয়া তুলিয়াছে। অরণ্যচারী, অসংস্কৃত মানবের হিংস্রতা এবং প্রতিহিংসার বাসনার সঙ্গে দুর্দমনীয় লালসা মিশ্রিত হওয়ার ফলে লালু-চরিত্র অতিমাত্র জীবন্ত এবং বাস্তব হইয়া উঠিয়াছে। জুমেলা অরণ্যসর্দারের কন্যা, অশিক্ষিতা, তাহার মুখে অরণ্যচারিণী বালিকার স্বভাবসিদ্ধ বাগ্‌ভঙ্গা, কিন্তু মনটি তাহার কী করিয়া যেন অনেকখানি সংস্কৃত হইয়া উঠিয়াছে। প্রাকৃত রমণীর উদ্‌মত্ততা তাহার মধ্যে এতটুকুও নাই। তাহার স্বাভাবিক চাক্ষুস্যের মধ্যেও একটা শাস্ত, সংযত ভাব আসিয়া জুটিয়া গিয়াছে। প্রভাতকে সে ভালবাসিলেও সহজ ভাবে, মুখে সে তাহা স্বীকার করে না। নাগরিকার মতো খানিকটা চতুরতা মাখা আত্মগোপনার আশ্রয় সে করে। তাহার হাব-ভাব-আচার আচরণে মনে হয়, রাজপুত্রবধূ হইবার অযোগ্য সে আদৌ নয়।

রাজপুত্র প্রভাত এবং রাজকন্যা সন্ধ্যার চরিত্র স্বাভাবিকতায় মণ্ডিত হইয়াছে। অরণ্য-নির্বাসিত রাজকুমার ইনবাসী সর্দারের কন্যার প্রেমে আবদ্ধ। কিন্তু সে তুলিয়া যায় নাই যে, সে রাজপুত্র মরণের সম্মুখীন হইয়াও সে অসীম বীরত্ব প্রদর্শন করিয়াছে; প্রেম ও কর্তব্যনিষ্ঠাকে সবার উপরে স্থান দিয়াছে।

রাণী শরৎসুন্দরী সপত্নীর বড়বয়ে স্বামিকর্তৃক নির্বাসিতা হইয়া পুত্রকন্যাসহ বনবাসে দুঃখিনী-জীবন রূপন করিলেও স্বামীর প্রতি অচলা ভক্তি, নিজের চরিত্রের প্রতি অটুট বিশ্বাস এবং স্বামীর মঙ্গল-কামনা সব সময়েই বজায়

রাখিয়াছেন। ইহাই এই চরিত্রের মাধুর্য। এই চরিত্রটি লম্বা পরিবেশের দুঃখ-দৈন্ত-হিংসা-বর্বরতা প্রভৃতির উপর দৌন্দর্য ও শান্তির আশীর্বাদ বর্ষণ করিয়াছে। শরৎসুন্দরীর অধীর প্রতীক্ষাই শেষপর্যন্ত রাজপরিবারে শান্তির সুধাধারা বর্ষণ করিয়াছে।

রাণী শরৎসুন্দরী এবং রাজকন্যা সঙ্ঘার মনোবেদনা-প্রকাশের ক্ষেত্রে নাট্যকার গৈরিশ চন্দ্রের সার্থক প্রয়োগ করিয়াছেন।

নির্মলা' অমরেন্দ্রনাথের অন্ততম উপকথা-সম্বল নাটিকা। বিধবার পুত্র জটিলের প্রতি 'মধুসূদন দাদা'র অপার করুণার সন্দেশে যে কাহিনী প্রচলিত আছে, তাহা অবলম্বন করিয়াই এই নাটিকাটি রচিত হইয়াছে। কিন্তু নাটকখানি বিশেষত্ব-বজ্রিত। আলোচনার তেমন কিছু ইহার মধ্যে নাই।

'শিবরাজি' নাট্যকার শিবচন্দ্রদেবীর মাহাত্ম্য-বর্ণিত হইয়াছে। সাধন-ভজনহীন অস্পৃশ্য ব্যাধিও শিবচন্দ্রদেবীর রাজ্যে নিজের অজ্ঞাতে শিবের মাথার বিলপজ্ঞ প্রদান করিলে সর্বপাপমুক্ত হইয়া শিবলোকে গমন করে, ইহা প্রতিপন্ন করিবার জন্তই শিবরাজি নাটিকাটি লিখিত। এই নাটকে শিবরাজি হরপার্বতীর যে চরিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, তাহার মধ্যে বাংলাদেশের প্রচলিত হরপার্বতী-কাহিনী প্রাধান্যলাভ করিয়াছে। শিব দরিদ্র, নেশাখোর, ভিখারী ব্রাহ্মণ। নেশার ঘোরে কুচুনীপাড়ার ভ্রমণবিলাসটুকু তিনি ত্যাগ করিতে পারেন নাই। তাহার জন্ত পার্বতীর দুশ্চিন্তার অন্ত নাই। দরিদ্রের সংসারের বগ্‌ড়া এবং অশান্তিটুকু এই নাট্যকার সুন্দরভাবে দেখানো হইয়াছে। যেমন হরপার্বতীর সংসারচিত্র-অঙ্কনে তেমনই স্বপ্নরব্যাধ ও কাকলির সংসারচিত্র-নির্মাণে ঐ একই পদ্ধতি অবলম্বন করা হইয়াছে। সিঁদুর লোটা লইয়া হরপার্বতীর দাম্পত্য-কলহটুকু মোটামুটি উপভোগ্য। দরিদ্রের সংসারের বগ্‌ড়াবাটি এবং অশান্তি যে মুখ্যতঃ অন্নসংস্থানের ব্যাপার লইয়া, নাট্যকার তাহা ব্যাধ স্বপ্নর ও তাহার স্ত্রী কাকলির জীবনে সুন্দরভাবে ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। অন্তর্দিকে হরপার্বতীর দাম্পত্য-জীবনের মাহাত্ম্য এবং স্বপ্নর-কাকলির দাম্পত্য জীবনের মাধুর্যটুকুও তাহার দৃষ্টি এড়ায় নাই। স্বমদুত এবং শিবদূতের কোন্দলটুকুও উপভোগ্য। নাটিকাটির মধ্যে উচ্চাঙ্গের কোন ভাব-কল্পনা বা চরিত্রচিত্রণে কোন অভিনব মাহাত্ম্যপ্রকাশ না পাইলেও গ্রন্থটি মোটামুটি উপভোগ্য হইয়াছে।

‘কেয়া মজাদার’ রচনাটিকে নাট্যকার প্রমোদরত্ননাট্য নাম দিয়াছেন। একান্ত করিয়া উপকথাসম্বল এই নাটকটিতে প্রমোদ এবং রত্ন আছে, কিন্তু নাট্যগুণ কিছুই নাই। সংলাপের পরিবর্তে বর্ণনামূলক ‘কেয়া মজাদার’ বিবৃতি-ই ইহার মধ্যে স্থান পাইয়াছে বেশী। ফলে, চরিত্রের জটিলতা এবং ঘটনার চমৎকারিত্বের কিছুই সৃষ্টি হয় নাই। ইহা একান্ত করিয়া বালকভুলানো উপকথায় পর্যবসিত হইয়াছে।

‘হুটিপ্রাণ’ নাটকখানি ভারতচন্দ্রের ‘বিজ্ঞানসন্দের’ কাহিনী-অবলম্বনে রচিত হইয়াছে। নাটকখানির মধ্যে অমরেন্দ্রনাথ আগন্ত একটা হাস্যরসের পরিবেশ রচনা করিতে সমর্থ হইয়াছেন। কিন্তু কাহিনীর জটিলতা, ‘হুটিপ্রাণ’ চরিত্রের অন্তর্দ্বন্দ্ব এবং ঘটনার স্বাভাবিকতায় সৃষ্টি করিতে নাট্যকার সক্ষম হন নাই। গোপাল-উড়ের বিজ্ঞানসন্দের মধ্যে যতটুকু কাব্যগুণ আছে, এই নাটকটিতে তাহার সম্মান মিলে না। তবে, নাটকটি অভিনয়ের ক্ষেত্রে মোটামুটি উপযোগী হইয়াছে।

---

# পরিশিষ্ট

## (১) গ্রন্থ ও গ্রন্থকার-পঞ্জী

[ নামের পাশে পৃষ্ঠাক দেওয়া হইল । ]

অমরেন্দ্রনাথ দত্তের নাট্যালোচনা—২১০ ; অমৃতলাল—১৪২-১৪৪, ১৪৮, ১৫১, ১৬২, ১৬৬-১৬৭, ১২২ ; অলীকবাবু—১১৮, ১২৮, ১৪১-১৪২ ।

আগমনী ও বিজয়া—১২৪ ; আচার্য প্রফুল্ল চন্দ্র রায়—১৫১ ; আচাভুয়ার বোম্বাচাক—১২৪ ; আনন্দ-বিদায়—১৮৪ ; আলাদিন—১২৬ ; আবু হোসেন—১২৬ ।

উপেন্দ্রনাথ দাস—১২২, ১২৪ ; উভয় সঙ্কট—৭৭ ।

একাকার—১৪৪, ১৮৪ ; একেই কি বলে সভ্যতা—৭৫, ৮১-৮২ ; এ, বী, কীথ—১৫-১৬, ৫০ ; এমন কর্ম আর করব না—১১৭ ।

কমেডী—১ ; কর্পূরমঞ্জরী—১২৬ ; কঙ্কি-অবতারণ—১৮৪, ১২২ ; কাজের খতম—২২৪ ; কালিদাস—১৫, ১৮ ; কিঞ্চিং জলযোগ—১১৭, ১২৭—১৩০, ১৪১ ; কুলীনকুলসর্বস্ব—১, ৭৫, ৭৭, ১১৪, ১১৬—১১৭, ১২৪, ১২৬, ১৩০ ; কুড়ে গরুর ভিন্ন গোষ্ঠ—২১, কেয়া মজাদার—২৩২ ; কেঁড়েলচন্দ্র ঢাকেন্দ্র—১২৮ ; কোতুক হাশু—২ ; কৃতান্তের বঙ্গদর্শন—২১১ ।

গ্রাম্যবিভ্রাট—১৫৭, ১৮২ ; গিরিশচন্দ্র—১৭, ৫০, ১১৬, ১৪৪, ১২২, ১২৩, ১২৬ ; গ্রীক ট্রাজেডি—৩ ; গুরুঠাকুর ২১২ ; গোড়ায় গলদ—১২২ ; গোপাল উড়ে—৫০, ৭৩ ; ৮৬ ।

দ্ব্যতং পিবেৎ—১২৮ ।

চক্ষুদান—১৩৭, ১২৪ ; চরক—৪৭ ; চণ্ডীমণ্ডল—৭৩, ৮০ ; চাবুক—২২৫ ; চিরকুমার লভা—১২২, ১২৪ ।

জনা—১২৬, ১২৭, ২০৪ ; জামাই বারিক—২১, ১০৮ ; জুজু—১২৪ ; জোর বরাত—২১০ ; জ্যোতিরিন্দ্রনাথ—১১৭, ১২৭, ১৩২, ১৩৩, ১৪২, ১২২, ১২৪ ; জ্যোতিরীশ্বর—৪২ ।

ঝটিকা—১২৭ ।

টাইকা টোইকা—১২৪ ; টেরেন্স—১২ ; ট্রাজেডির বৈশিষ্ট্য—১-৫ ; ট্রাজেডি ও কমেডির পার্থক্য—৫-৬ ।

ভিলতপর্ণ—১৬৭, ১২৪ ; অ্যাহ্মপর্ণ—১৮৪ ।

থিয়েটার—২২০ ।

দলিতা ফণিনী—২২৮ ; দাদা ও আমি—১২৪, ১২৬ ; দাদশ গোপাল—  
১২৪ ; দায়ে পড়ে দারগ্রহ—১১৮ ; দ্বিজেন্দ্রলাল—৭২, ১৪২, ১৮৩, ১৮৪,  
১২২, ১২৪ ; দীনবন্ধু মিত্র—৭৫, ১১৪, ১১৬, ১১৭, ১২৬, ১৩২, ১৪৩, ১২৪ ;  
ছুটি প্রাণ—২৩২ ; দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন—১৫৮ ।

ধূর্তলমাগম—৪২ ।

নগেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—১২৪ ; নবজীবন—১৫৮ ; নবরাহা—১২৪ ;  
নবীন তপস্বিনী—১২৪ ; নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায়—১১৭ ; নাগাঞ্জমের  
অভিনয়—১২৮ ; নাদাপেটা হাদারাম—১২৪ ; নারীরাজ্যে—২১২ ; নিদাঘ-  
নিশীথ-স্বপ্ন—১২৭ ; নির্মালা—২৩১ ; নীলদর্পণ—৭৫, ১১৪, ১১৬, ১১৭, ১২৬,  
১৩২, ১৪৩, ১২৪ ।

পঞ্চভূত—২ ; পদ্মাপুরাণ—৭৩ ; পাণ্ডবগোব—২০৪ ; পৈলাস্রামের  
অদেশিতা—২০২ ; প্রফুল্ল—১২৬ ; প্রথমনাথ বিনী—১২৮ ; প্রহসন—১ ;  
প্রায়শ্চিত্ত—১৮৪ ; প্রেমের জেপলিন—২২৭ ; প্লুটাস্—১২ ; পুনর্জন্ম—১৮৪ ;  
বার্গস্—৮, ১০, ১৬ ।

ফটিকজল—২৩০ ।

বাবু—১৮৪ ; বার্গাড্ শ—১৪ ; বাহবা বাতিক—১৭৩ ; বিজ্ঞানসুন্দর—৫০,  
৭৩, ৮৬ ; বিয়ে পাগ্লা বুড়ো—২১, ২৭ ; বিলম্বজল—৫০, ১২৬, ১২৭ ;  
বিহারীলাল চট্টোপাধ্যায়—১২৪ ; বিবাহবিলাট—১২৪ ; বড় শালিকের  
ঘাড়ে রোঁ—৭৫, ৮১, ৮৫, ৯০, ৯১, ৯৩ ; বেজায় রগড়—২১৫ ; বেলুনে  
বাঙালী বিবি—১২৪ ।

ভগবদজ্জুকীয়ম্—১৫, ৫২, ৫৮, ৫৯, ৭৬, ৭৭ ; ভারতচন্দ্র—৭৪ ;  
ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের নাট্যালোচনা—২০২ ।

মন্তবিলাসম্—১৫, ১৬, ৫০, ৫১, ৫২, ৫৮, ৭৬ ; মন্নিয়াজ্ ফোর্সে—১১৮  
মল্লিয়ার—১২, ১৪, ১১৭, ১১৮ ; মহাত্মা গান্ধী—১৫৮ ; মহেন্দ্রবিক্রম বর্মা—  
৫০, ৫১, ৫২ ; ম্যাকডুগাল্—৮, ১৬ ; মাইকেল মধুসূদন দত্ত—৭৫, ১১৭,  
১২৬, ১৪৩ ; মুচ্ছকটিক—১৭, ২০, ২২, ৩৬, ৩৯, ৪১, ৪২, ৪৪, ১৩৩, ১২৭ ;  
মেরিডিথ্—১৬ ।

যতীন্দ্রমোহন বসু—১১৭ ; যুগমাহাত্ম্য—২১২ ; যেমন যোগ তেমন  
রোজা—১১৭ ; যেমন কর্ম তেমন ফল—৭৭, ১২৪ ।

রত্নাবলী—২০, ২২, ৩২, ৪৩, ৪৪ ; রত্নাবলী—১, ২, ১২২ ; রাজক  
রায়—১২২, ১২৩ ; রাজা বাহাদুর—১৮৪ ; রাণী প্রতাপ সিংহ—১২ ; রায়-  
নারায়ণ তর্করত্ন—১, ৪৪, ৪৬, ৭৫, ৭৭, ১১৪, ১১৬, ১১৭, ১২৪, ১২৬, ১২৪ ।

লটকমেসকম—৪৫, ৪৬, ৪২, ৫২, ৭৬, ৭৭ ; লা বার্জোয়াঁ জাঁতিয়াম্—  
১১৮ ; ল্যাটিন্ কমেডি—১৩ ; লোভেন্স গবেস—১২৪ ।

শকুন্তলা—১৮, ১২, ২৩, ২২, ৩৩, ৩৪, ৩৫ ; শঙ্কর—৪৬, ৪২ ; শশধর  
তর্কচূড়ামণি—১২৫ ; শিবরাত্রি—২৩২ ; শ্রীহর্ষ—২০ ; শেক্সপীয়র—৪, ১২,  
১৩, ১৪, ১২, ১২৭ ।

শধবার একাদশী—২১, ২৪, ২৭, ১০৮, ২০৫ ; সংস্কৃত প্রহসন—১৫ ;  
স্বপ্নবাসবদত্তা—২২, ৩২ ; স্বরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—১৫৮ ; স্তম্ভ—৪৭ ।

হঠাৎ নবাব—১১৮ ; হরিশোহন রায় ( কর্মকার )—১২৪ ; হান্তরস—  
৬-১২ ; হান্তার্গব—১৬, ৪৫, ৫২ ; হিতে বিপরীত—১১৮, ১৪২ ।

As You Like It—২২ ।

Comedy of Errors—৪১ ।

Laughter—১০ ; L' Armour Medecin—১১৭ ; Loke on  
Human Understanding—১০৬ ; Le Medicin Malgre Lui—  
১১৭ ; Love is the Best Doctor—১১৭, ১২২ ; Le Misanthrope  
—১২০ ।

Man-hater—১২০ ।

The Cit Turned Gentleman—১২২ ; The Learned Ladies  
—১৩১ ; The Merchant of Venice—৪১ ; The Mock Doctor  
—১১৭, ১২২ ; The Twelfth Night—২২ ।

Winternitz—৫২ ।



## (২) সংক্ষিপ্ত প্রমাণপঞ্জী

বর্তমান গ্রন্থ-প্রণয়নে যে সকল গ্রন্থ ও মাসিক পত্রিকাদির আলোচনা করা হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে মাত্র প্রধান প্রধান গ্রন্থ ও পত্রিকাবলীর উল্লেখ এখানে করা গেল ।

ইংরাজী গ্রন্থ ও পত্রিকাদি :—

The Art of Bernard Shaw—Dr. S. C. Sengupta.

Asiatic Society Journal, 1953.

British Drama—A. Nicoll.

Comedy—Meredith.

Comic Characters of Shakespeare—John Palmer.

The Frontiers of Drama—U. Ellis Fermar.

George Bernard Shaw—G. K. Chesterton.

The History of Sanskrit Literature—De & Dasgupta.

The Jacobean Drama—Una Ellis Fermar.

Keats and Shakespeare—J. M. Murray.

Laughter—Henri Bergson—translated by Breton &  
Rothwell.

Moliere Comedies ( 2 vols. )—translated by Baker &  
Miller.

Our Heritage, Volume III, Part II, Sanskrit College,  
Calcutta.

Psychology—S. C. Dutta.

Shakespearean Comedy—Charlton.

Shakespearean Comedy—Dr. S. C. Sengupta.

Shakespeare and his predecessors—F. S. Boas.

Shakespeare : A critical study of his Mind and Art  
—Dowden.

Shakespearean Tragedy—A. C. Bradley.

Shakespearean Tragedy—Charlton.

Sanskrit Drama—A. B. Keith.

The Types of Sanskrit Drama—D. R. Mankar.

Sanskrit Comic Characters—J. T. Parikh.

Viswanatha's Sahitya Darpana—Kumudranjan Roy.

Works of Shakespeare—Everyman's Library Edition

3 volumes.

World Drama—A. Nicoll.

**সংস্কৃত গ্রন্থমালা :—**

অভিজ্ঞান-শাকুন্তলম্—রঘুভট্ট সম্পাদিত, এন্, পাণ্ডুরঙ্গ, বোম্বাই, ১২৪৭।

উত্তরামচরিতম্—ভবভূতি প্রণীতম্, নির্ণয়সাগর প্রেস সংস্করণ।

উত্তরচরিত—Oriental Book Supplying Agency, Poona.

উত্তরচরিত—Belvelkar, Harvard University Press, 1915.

ঋগ্বেদ-সংহিতা, 5 vols. Published by N. S. Sontakke, Poona.

দশরূপকম্ ( ধনঞ্জয়বিরচিতম্ )—নির্ণয়সাগর প্রেস সংস্করণ।

ধূর্তসমাগমম্ ( জ্যোতির্দীপক-প্রণীতম্ ) নির্ণয় সাগর প্রেস সংস্করণ।

মত্তবিলাসম্ ( মহেন্দ্রবিক্রমবর্মণ-বিরচিতম্ )—Ed. by T. G. Sastri.

মালবিকাগ্নিমিত্রম্—গুরুনাথ বিদ্যানিধি সম্পাদিত।

মৃচ্ছকটিকম্—M. R. Kale.

রত্নাবলী ( শ্রীহর্ষপ্রণীতম্ )—Kale, Gopal Narayan & Co.,

লটকমলেকম্ প্রহসনম্—শ্রীশঙ্করকবি-বিরচিতম্, নির্ণয়সাগর প্রেস।

শূদ্রারহাট: ( চতুর্ভাগী )—মোতীলাল অগ্রবাল, বোম্বাই, ১২৫২।

হাস্যার্ণব—নির্ণয়সাগর প্রেস সংস্করণ।

স্বপ্নবাসবদত্তম্ ( ভাসবিরচিতম্ )—Ed. by A. Sastri &

M. Das Sarma.

**বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ও সমালোচনা-গ্রন্থাদি :—**

বাংলা নাটকের ইতিহাস—ড: অজিত কুমার বোষ।

বাংলা নাট্য সাহিত্যের ইতিহাস—ড: আশুতোষ ভট্টাচার্য।

বাংলা সাহিত্যে নাটকের ধারা—ড: বৈষ্ণনাথ শীল।

বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ২য় খণ্ড—ড: স্বকুমার সেন।

দীনবন্ধু—ড: সুনীল কুমার দে।

আলোচিত দৃষ্টাপ্য বাংলা নাটকাবলী :—

কিছু কিছু বৃষ্টি—ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ ।

কুলীনকুলসর্বস্ব নাটক—বঙ্গবাসী কার্যালয় ।

বুলে কি না,—যতীন্দ্রমোহন বসু ।

যেমন কর্ম তেমনি ফল—রামনারায়ণ ।

---

